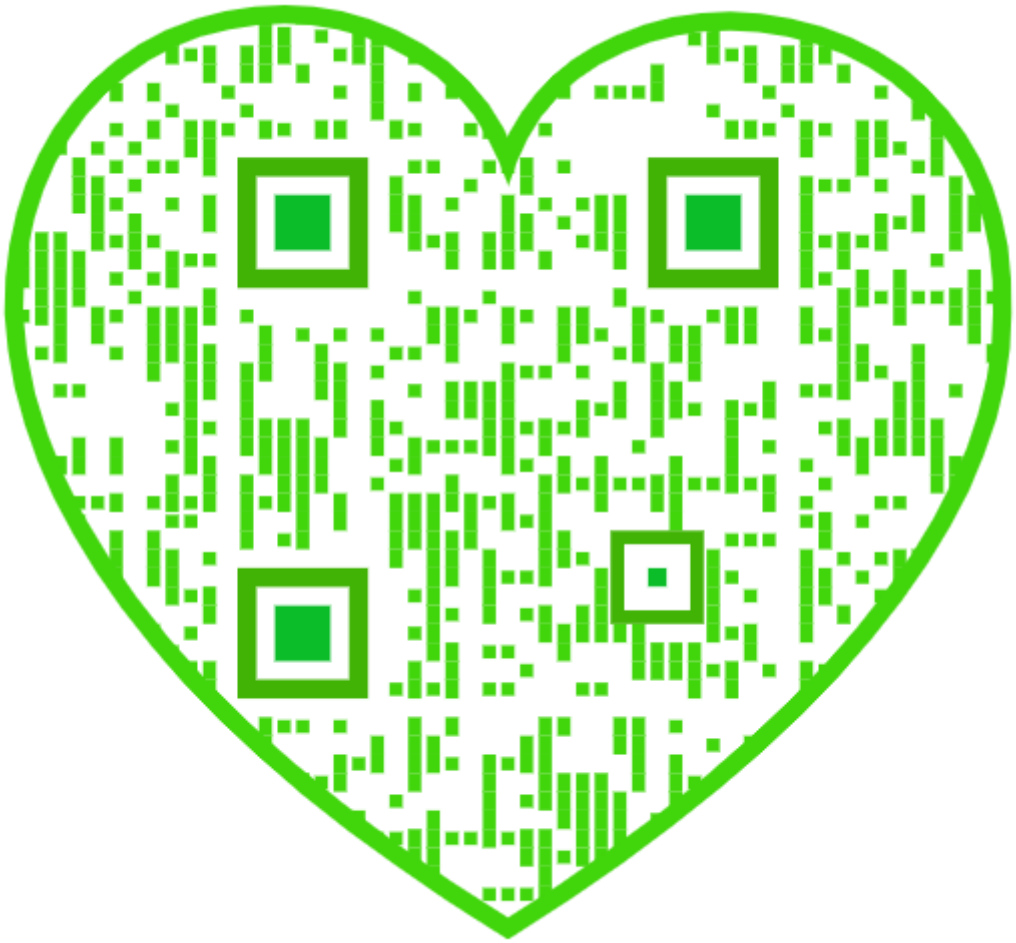
Huib Luns

DE RUBENS-SYMPHONIE

1577 – 1640

MET
34 PLATEN

VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ / AMSTERDAM



DE RUBENSSYMPHONIE

GEDRUKT BIJ DE N.V. VAN MUNSTER'S DRUKKERIJEN - AMSTERDAM

DE RUBENSSYMPHONIE

DOOR

HUIB LUNS

MET 34 PLATEN

VAN MUNSTER'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ - AMSTERDAM

1577
1640
Pietro Paulo Rubens

Voor HARRIET
en in herinnering aan mijn Belgische studiejaren.

VOORREDE

Dank aan Just Havelaar, Prof. Martin, Jo Zwartendijk, Dr. Hooijkaas en vele anderen, die in de pers „Rembrandtiana"[1]) vriendelijker ontvangen hebben dan wij ooit hadden kunnen denken.

Niet minder dank brengen wij aan de nog meerderen die in woord of brief ons hebben aangemoedigd onze lessen te drukken.

Ja! maar dat was Rembrandt!

Maar zal 't mogelijk zijn door kennis en begrip van Rubens' koninklijk leven en vorstelijk werk den Noord-Nederlandschen lezer gevoel te geven voor den geest die als in sferische lijnen alles bindt in zijn oeuvre?

Toen wij 20 jaar oud waren poogden wij het. Onze lezing in „de Violier", ons opstel in „Van onzen Tijd" had een „succès de curiosité". Wij hebben den moed een kwart eeuw later, nu na „Rembrandtiana", onze poging te hernieuwen.

Hoe staan wij, Noord-Nederlanders van heden, voor Rubens' werken?

Dan zullen wij moeten zeggen: moeilijk.

Onze geest kan de golflengte van zijn geluid

[1]) Rembrandtiana, met 38 platen; Van Munster's Uitgevers-Maatschappij, Amsterdam 1924.

zelden vinden. Hij spreekt ons te luid en daar komt dan bij dat wij hem zelden hooren in de goede acoustiek, 't davert ons langs de ooren; een museumwand is een slecht klankbord. Want zien wij 'n enkele maal zijn werk op de plaats waar het hoort, — dan slaat het aan.

In de Mariakerk te Antwerpen hebben ons de beroemde „Kruisoprichting" en „Kruisafname", tegen de vlakke wanden van het transept tentoongesteld, altijd veel minder getroffen dan het zonnige kleurige stuk van „Maria's Hemelvaart" diep in het koor op het hooge altaar met de zware zuilen en nadrukkelijke entablementen, die het werk mede opnemen in wat de Italianen noemen een „Gloria". Nooit staarden wij in de verte het blauwe wonder aan of de versregel van Victor Hugo kwam ons in het geheugen:

„le progrès c'est un besoin d'azur....."

Velen staan onverschillig voor Rubens' werk omdat er naar hun oordeel voor dezen tijd „niets uit te halen valt". Wat een arm en enghartig standpunt! Anderen worden in hunne respectabele schuchterheid te fel aangesproken en dat is zeker begrijpelijk.

Niet alleen dat ons anemisch vel tegen de straling van Rubens' hoogtezon niet bestand is, maar wij weten in onze wat verdorde beschaving geen raad met zooveel *leven,* met zooveel *gezondheid,* met zooveel *natuur.*

Rubens is misschien in de schilderkunst „de laatste volledige mensch" in al de verscheidenheid van gaven en talenten in maat en evenwicht en

als zoodanig de antipode van den hedendaagschen specialist.

Zijn gulle grootheid kan onmogelijk doordringen tot een heel geslacht van zure „binnenvetters" voor wie iedere glorie en elke grootheid verdacht is.

Wat Louis Bertrand in den proloog van zijn „Louis XIV" aanhaalt tegen de natuurlijke vijanden van zijn held : „celui-là leur déplait parce qu'il resplendit", is ook van toepassing op hen bij wie 't niets zou uithalen aan te toonen dat het oeuvre van dezen latijnschen Nederlander oecumenisch en universeel is.

— Maar er zijn toch ook boven de Moerdijk muzikale naturen bij wie het toch mogelijk moet zijn de klankenweelde van het Rubensorkest te doen opruischen. Zal 't echter mogelijk zijn 't schrale land, bezaaid met keiharde vooroordeelen, door te trekken vóor de vette weiden van Vlaanderens eeuwigen zoon bereikt worden ?

„Rubens moet voor mij nog opengaan. Ik voel en begrijp zijn werk niet, maar aan de prachtige kinderen die hij geschilderd heeft, bevroed ik dat hij héél groot is."

Wel ! Indien wij met het schrijven van dit boek dien éénen mensch genoegen gedaan hebben dan zijn wij beloond, en — kan desnoods honderd anderen onze poging onverschillig laten.

HUIB LUNS.

Amsterdam, in het 350ste herdenkingsjaar van Rubens' geboorte.

DE RUBENSSYMPHONIE

Rubens! C'est l'orchestre

EERSTE DEEL

			Blz.
I.	Introduzione Grave.	De wieg	5
II.	Tempo di Marcia.	De leermeesters	15
III.	Allegro con brio.	„À vingt ans, mûr et maître"	33

TWEEDE DEEL

IV.	Adagio Cantabile.	Isabella Brant.....	55
V.	Andante Religioso.	Trente en Rubens..	73
VI.	Largo con gran espressione.	De groote kerkelijke schilderingen	97

DERDE DEEL

VII.	Scherzo.	De mythologische schilderingen	117

VIERDE DEEL

VIII.	Allegro maëstoso.	De Europeesche werkplaats van de Barok..	139
IX.	Appassionata.	Hélène Fourment ..	167
X.	Finale.	Het vorstelijke leven	189

EERSTE DEEL

I. INTRODUZIONE GRAVE
DE WIEG

Afb. 2. Volgens de traditie, teekening naar de Moeder van P. P. Rubens, in het Louvre Museum te Parijs.

Het rijk georkestreerde leven van Peter Paul Rubens, de jubelende klankenweelde, die opbruist uit zijn werken, vangt aan met een inleidend thema dat sterk doet denken aan Haydn's Es-dur Symphonie (mit dem Paukenwirbel) en waaraan de herinnering inderdaad als een roffel naklinkt, vóór dat met een „Allegro" zich zal inzetten het heroïsche tempo, waarmede de snelle ontwikkeling van het genie zal geteekend worden.

Dat in de allereerste jeugd de levenslijnen van den mensch, gestippeld reeds vóór de geboorte, in schets worden getrokken, is een oer-oud denkbeeld dat moderne biologen en paedagogen ieder op hunne wijze trachten uit te drukken. Maar dichters zien altijd scherper dan de over den microscoop gebogen waarnemers en de volksverbeelding vindt immer het juiste beeld in het dichterlijke, dat zooveel moeilijker en zelden zoo wekkend, uit een wetenschappelijk brein opbloeit.

Vooral bij eene groote geboorte staan er feeën aan de wieg en geen sproke kan beginnen zonder wonderlijke gebeurtenissen rondom den boorling. Maar wie zou in staat zijn bij het wiegje van den op 28 Juni 1577 te Siegen geboren Rubens eene mise-en-scène te bedenken van tumultueuze gebeurtenissen, zooals die in werkelijkheid aan de geboorte van de kinderen van Jan Rubens en Maria Pijpelinx voorafging?

Wie staan er aan de wieg der kinderen Rubens?

Heel flauw in de verte zien wij den grooten „Taciturne", met een wat ironischen glimlach om de dunne lippen. Want heel bijzonder zal hij zich het avontuur tusschen de vrouw, waarvan hij gescheiden leefde, en Jan Rubens niet hebben aangetrokken.

Die Anna van Saksen[1]), dochter van den keurvorst Maurits, zien wij op den rug. Voor haar immers was de liaison met haar knappen advocaat er maar eene uit een krans van rozen, waarvan de doornen..... anderen staken, eene episode uit de „vie amoureuse" van deze 16e eeuwsche, „qui vivait sa vie". Zij heeft zich reeds lang afgewend van den man, dien zij, naar de gangbare uitdrukking, „in haar strikken had gevangen".

Jan Rubens, een apothekerszoon uit Antwerpen, studeerde te Leuven, Padua en Rome in de rechten (Peter Paul is dus niet de eerste in zijn geslacht, die naar Italië gaat), en in 1554 is hij Doctor Juris.

Wel niet zóó triomfantelijk als later zijn groote zoon, komt hij toch met eer in zijn vaderstad terug en is 8 jaren later zooiets als schepen van Antwerpen, toen hij ongeveer een jaar met Maria Pijpelincx, de dochter van een tapijtwever, gehuwd was.

Magistraat Rubens zit op 'n stekelig kussen midden in de „beroering". Met sympathieën voor de nieuwe gedachten gelukt 't hem toch blijkbaar 'n jaar of zes door ontplooiïng van al zijn gaven van

[1]) Anna van Saksen, tweede vrouw van Willem van Oranje. Zie Backhuysen van den Brink: Het Huwelijk van Willem van Oranje met Anna van Saxen. Amst. 1853.

spitsvondig rechtsgeleerde en voorzichtig politicus, te zeilen tusschen de klippen, een weggetje te gaan zoo tusschen ambtsplicht en geweten. Maar als de verre Filips en zijn dichtbije zuster Margaretha plaats maken voor den baarlijken Alva, dan zal hij in 1568 de wijk nemen naar Keulen.

Dat Jan Rubens zich eerst twee jaren na den beeldenstorm verwijdert, pleit zeker voor zijne politieke en rechtskundige talenten.

In Keulen tracht hij met deze talenten in het onderhoud van de zijnen te voorzien en krijgt spoedig praktijk. Een zijner cliënten is de vrouw van Willem den Zwijger.

Anna van Saksen, wier vermogen met dat van den Prins was verbeurd verklaard, tracht het hare te redden en zoekt o.a. rechtskundig advies bij Jan Rubens, die ook zijn have en goed prijs had zien geven. Anna, die op den duur voor gek zal doorgaan (raison d'état, raison de prince), zal met haar zaakwaarnemer contracten en plakaten doorlezen, totdat..... als Francesca en Paolo „zij dien dag niet verder lazen".

Wie zou ook maar 't kleinste steentje durven opnemen en werpen naar den man, den Vlaamschen burger, die meer dan de advocaat in den gunst kwam van de Prinses?

Zonder het te bewonderen, begrijpen wij het en vergeven het hem, vooral als we Jan Rubens bij de wieg van zijn tweeden zoon (het eerste kind was in 1574 geboren [1])) zien staan, verouderd en met gebogen hoofd.

[1]) Philip Rubens, een geletterd en geleerd man die in 1611 te Antwerpen zal overlijden.

Wat we zeker niet bewonderen en veel minder begrijpen, is de houding van Jan van Nassau, die te Siegen [1]) den „amant de coeur" van zijn zwagerin liet gevangen nemen, om hem later te Dillenburg te kerkeren.

De eer van zijn broeder Willem?

Naar het gebruik van den tijd kon hij Jan Rubens terecht stellen. Hij heeft er de voorkeur aan gegeven jaren met hem te spelen als de kat met de muis en bleek ten slotte meer gesteld op het geld van Rubens' familie, dat hij zich in den vorm van een losprijs toeëigende, dan op des echtbrekers hoofd.

Maar de schitterende fee aan de wieg is de moeder zelf, deugdzaam als weinigen, innig vroom, rijk van hart en groot in de liefde. Voorbeeldig echtgenoote en lieve moeder is deze eenvoudige vrouw, die niet alleen wil vergeven, maar ook vergeten kan, een heilig voorbeeld van gezonde menschelijke breede moraliteit.

Jaren lang vecht zij om het leven van haar man en bengt ten slotte de verlossende achtduizend ducaten bijeen. In haar werkdadige liefde zit de storm en de vaart, de hartstochtelijke overgave, die het werk van haar zoon zal reflecteeren en nooit zou het stoutste brein van een romanschrijver te midden van de dramatische romantiek, die wij slechts aanstipten, ten voeten uit de persoonlijkheid van die moeder hebben kunnen bedenken.

---

[1]) Waar Anna van Saksen uit geldnood, maar wel zeer onvoorzichtig zich gevestigd had.

Afb. 3. Rubens en Isabella Brant
in de Oude Pinacotheek te München. 1609-'10.

Is dit gerucht om een wieg teekenend, 't meest symbolisch is wel, dat de zoon van dit alles niets heeft geweten dan dat hij de eerste tiental jaren van zijn leven in Keulen had doorgebracht. Want in Keulen hadden Maria en Jan Rubens zich in 1583 weer kunnen vestigen, eindelijk ontsnapt aan den greep van den slotheer van Dillenburg.

Nooit heeft Peter Paul Rubens iets vermoed van de zwakheid van den oud-schepene, noch van de charmes van de prinses, noch van de heroïsche deugden van zijne moeder.

En deze laatste is zeker niet 't minst te prijzen om de zorg waarmede zij het geheim heeft bewaard, en de vindingrijkheid waarmede zij voor haar kinderen en de wereld alles wist verborgen te houden wat bij haar terugkomst in Antwerpen, na den dood van haar man, diens nagedachtenis en de loopbaan van haar kinderen had kunnen schaden.

Niets heeft Peter Paul ooit geweten van het ongeluk dat voor zijn geboorte insloeg in het huwelijksleven zijner ouders en waarvan de donder nog naroffelde over zijn wieg. Alles had er toe bijgedragen het voor hem verborgen te houden. Want van de zijde van het Saksische hof, waar Anna ten slotte weer terug kwam, waren geen indiscreties te wachten en de Nassauers..... nu, het romantische, maar voor hen niet bijster eervolle verhaal, zouden zij zeker niet in omloop brengen. Van het begin af hebben alle partijen de zaak zoo stil mogelijk behandeld en de sterkste troef in Maria Pijpelinx' spel was het dreigen met openbaarheid.

Er is van alles in dit voorspel:

Er is hartstocht in den roman van de prinses en haar zaakwaarnemer. Er is dramatiek in den loop der gebeurtenissen, die leidden tot den vroegtijdigen dood van Jan Rubens. Er is strijd tusschen den machtigen edelman op het slot in Hessen aan den Dill en de burgervrouw uit Antwerpen, een strijd op leven en dood voor haar man — en weer is „de liefde sterker dan de dood".

Er is als eerste rol een vrouw met een groot hart, met een machtig brein en met een koel en fijn geschakeerd verstand.

Er kan hartelijke pathos klinken in haar smeekingen aan Jan van Nassau, dien zij echter ook met forsche woorden kan dreigen. Geslepen en gepolijste zinnen vloeien uit haar pen, als zij met brieven, rekesten en contracten haar politieken zin toont.

Dat er over de wieg van den kleinen Rubens, die den dag na zijne geboorte onder bescherming van de prinsen der Apostelen op hun kerkelijken feestdag[1]) ten doop wordt gehouden, onderhandeld wordt, heeft zeker beteekenis voor den lateren levensloop van dezen schilder-diplomaat.

Als men het verhaal in al zijn details heeft gelezen, dan staat men versteld over den prachtigen proloog, die al dit verborgene vormt voor de wonderlijke levensgeschiedenis van dezen Vlaam-

---

[1]) 29 Juni.

schen jongen, die de eeuwige glorie van zijn ras zal zijn.

De hoofdpersonen van de verwikkeling zijn niet onsympathiek. Jan Rubens zeker niet, hem kunnen wij in navolging van zijne vrouw toch zeker gemaklijk vergeven, vooral denkende aan zijn dood op 57-jarigen leeftijd, dood waaraan de kerker van Dillenburg zeker niet vreemd is. En Anna van Saksen? Wij kennen van haar een paar zinnen, waarin zij in Maart 1571 haar schuld bekent; er was trouwens weinig reden anders te handelen, want in Augustus d.a.v. werd haar een meisje geboren. In dien brief vraagt zij, dat Jan Rubens aan zijne vrouw en kinderen zal worden terug gegeven, omdat haar geweten tegenover de ongelukkige vrouw bijzonder bezwaard is, daar dit alles al een zeer slechte belooning is voor alle diensten die Rubens' vrouw haar had bewezen. Want toen in 1570 Anna van Saksen zonder geld, geen kans meer zag haar staat behoorlijk te Keulen te voeren en naar Siegen in het domein van haar zwager trok, liet zij haar beide kinderen in de hoede van Vrouw Rubens te Keulen achter.

Maar wij vragen aan hen, die de details van alles kennen: is het mogelijk zich edeler vrouw en waardiger moeder te denken waaruit een groot man moet geboren worden dan Maria Rubens?

Wij willen haar beeltenis zien in de prachtige teekening in de Louvre. Alleen op grond van de traditie denken wij ons deze teekening als gemaakt naar de vrouw die in tragische levensomstandigheden haar geest wist uit te spannen naar het heldhaftige en in den meest volstrekten

zin de karaktervolle opvoedster van haar grooten zoon geweest is.[1])

Er is eenvoud, er is natuurlijkheid, maar er zijn ook sporen van heldhaftige werkzaamheid in dit sterke en gezonde gelaat met het hooge kranige voorhoofd. Als de jonge Rubens naar Italië trekt, zonder haar later weer te zien, dat voorhoofd zal gekust hebben, dan zal hij haar bedankt hebben voor het fraaie voorbeeld van edele werkzaamheid, van dagelijksche zorgen en voor al den tact, dien een moeder aan den dag moet leggen om onder de moeilijkste omstandigheden haar kinderen groot te brengen. Maar hij heeft niet vermoed, dat achter dat voorhoofd met oneindige zorg een geheim bewaard werd, waardoor haar meest grootsche karaktereigenschappen voor hem verborgen bleven.

Een heel verleden van bekommernissen, van pijnlijke jaren in ballingschap gedragen, bewaarde deze edele vrouw in haar hart. Maar na eeuwen toen het schitterende leven van haar zoon als eene legende was geworden, zou dit alles door den niets ontzienden speurzin van geschiedvorschers worden onthuld, om als een rijk georkestreerd romantisch begin-accoord te dienen voor de ruischende klankenweelde, waarin voor de wereld verhaald zal worden van den beminnelijken en machtigen Vlaming, die voor altijd het ras-eigen van zijn volk zou definiëeren.

---

[1]) Zie de afbeelding. Er is zeer groote overeenkomst tusschen deze teekening gezegd: „Rubens' moeder", en een klein portret van een oudere vrouw te München, Alte Pinakothek, dat wel tusschen 1616 en '18 gesteld wordt.

II. TEMPO DI MARCIA
DE LEERMEESTERS

Nu zet het Allegro zich in met dat montere „tempo di marcia", dat Fromentin in zijn „Maîtres d'autrefois" meesterlijk, en voor altijd, heeft vastgelegd in de stuwing van de volgende zinnen, die in vertaling zelfs nog iets van den klank behouden :

„14 Jaar oud zien we hem onder de pages eener prinses, op 17 jaar in de ateliers, op 20 jaar is hij rijp en een meester, 29 jaar oud komt hij van een studiereis als van eene overwinning in den vreemde behaald, hij komt bij de zijnen terug als in triomf. Men vraagt zijn studies te zien, en hij kan niet anders toonen dan meesterwerken. Vreemde schilderijen had hij achter zich gelaten, die snel waren begrepen en gewaardeerd. In naam van Vlaanderen had hij bezit genomen van Italië. In de eene stad na de andere liet hij de werken achter van zijn doortocht, reizende had hij de vermaardheid gegrondvest, niet alleen van zich zelf, maar ook van zijn land en van iets nog hoogers : van een kunst, die nieuw scheen in Italië. Als trofeeën bracht hij mede : beelden, gravures, schilderijen, de schoonste werken der eerste meesters en boven alles een nationale kunst, een nieuwe kunst, de breedste in oppervlak, de diepste in wellende bronnen van alle bekende kunstuitingen". [1])

---

[1]) Les maîtres d'autrefois par Eugène Fromentin. Plon-Nourrit et Cie, 1906 bldz. 131.

„Onder de pages eener prinses". Ook hier klinkt de sproke. Maar 't is zeker, dat Peter Paul, nadat hij de Latijnsche school te Antwerpen had bezocht, waar de vrome en geleerde Rombout Verdonck uitblonk, onder de pages van Margareta de Ligne, weduwe van Philippe de Lalaing en die hof hield te Oudenaerde, werd opgenomen.

Van Rubens' neef Philip weten wij, dat het hofleven hem zeer spoedig verveelde.

Zooals wij de gegevens over den jongen Rembrandt putten uit de in precieus Latijn gestelde autobiografie van Huygens, zoo zijn wij voor Rubens aangewezen op eene in elegant Latijn gestelde levensbeschrijving door Philip Rubens opgesteld voor de door Roger de Piles in 1676 uitgegeven biografie, die hij naar gegevens uit de nagelaten gedenkschriften van Peter Paul's oudsten zoon heeft bijgewerkt.

Die Roger de Piles is een eigenaardig man geweest, schilder en diplomaat als Rubens, maar hem heeft, in tegenstelling tot zijn geniaal voorbeeld, de „carrière" uit zijn schildersbaan gedrongen en de diplomatie wierp hem niet op de toppen van het leven, maar in de gevangenis.

Toen hij, na als secretaris van Marg. de Gournay in 1683 naar Portugal en in 1689 naar Zweden geweest was, zond Louvois hem in geheime missie naar Holland. Hier kreeg men hem in de gaten en Piles kreeg toen in een gedwongen afzondering gelegenheid zich weer tot de schilderkunst te wenden, al was het dan ook als theoreticus en kunsthistoricus. Hij schreef in de gevangenis „Un Abrégé de la Vie des peintres" en hiervoor diende

waarschijnlijk het genoemde geschrift van Philip Rubens, waarin wij na de tirade over het vervelende hofleven, lezen dat Peter Paul van zijn moeder wist gedaan te krijgen, dat hij als leerling bij Adam van Noort werd opgenomen, „die 4 jaren de grondslagen legde van zijn kunst."

Jawel !..... maar 't is nog zeer de vraag of van Noort en Tobias Verhaegt, de landschapschilder met Italiaansche leerjaren achter zich, toen hij in 1590 als meesterschilder te Antwerpen werkte en die reeds voor van Noort, zij het ook kort, den jongen Rubens in zijn atelier opnam, Rubens eenige „kunde" hebben bijgebracht, maar zeker is het, dat geen leermeesters de grondslagen gelegd hebben voor zijn „kunst".

Die grondslagen liggen eeuwen terug, in den tijd, dat ook bij de bewoners der lage landen aan de monden der rivieren de behoefte ontwaakte zich beeldend te uiten.

Claus Sluter en zijn mannen droegen aan het rijke hof in Dijon, voor de even machtige als pronkzieke en driftige hertogen, de eerste Nederlandsche namen in de groote kunstgeschiedenis van het Westen. In deze 14e eeuw werpen de Nederlanders zich in den breeden stroom, daarvoor hadden zij zich in plassen en slooten in de nabijheid der groote rivier van het Europeesche scheppen geoefend. Terecht plaatste de hoofddirecteur van het Amsterdamsche Museum, F. Schmidt-Degener, het afgietsel van den voet der groote Calvarie, de z.g. Mozesput uit Dijon, in de groote eerehal van het Rijksmuseum. Dáár

begint als 't ware de loopbaan der Nederlanders in de beeldende kunsten. Vijftig jaar geleden wisten wij dat nauwelijks, want in de gebrandschilderde vensters in die eerehal staat Sluter wel afgebeeld naast Phidias, maar men kent blijkbaar zijn voornaam nog niet, hij heet hier Jan Sluter.

Deze Claus Sluter, Claus de Werve,[1]) zijn schoonzoon, en de andere laat-14e eeuwsche meesters met den beitel, worden echter in de eeuw daarna gemaklijk vergeten voor de groote meesters van Vlaanderen, die daar in rustige zekerheid hun machtig penseel voeren.

In de 15e eeuw straalt te Gent in de St. Bavo, in de zware pracht zijner verwen, het Johannes Altaar.[2]) De Sixtina-zoldering van Michel-Angelo is geen grootschere samenvatting van het gevoelige denken eener wereld dan deze 20 paneelen van Hubert en Jan van Eyck. Heel het middeneeuwsche denken en voelen wordt in het „Herfsttij" dezer eeuwen nog eens saamgevat in het koele brein dezer Vlaamsche burgers, door het warme hart dezer kunstenaars en door hun geschoolde handen gespreid op de tafels van dit Altaarstuk.

Wat 'n vreemd denkbeeld om deze meesters „primitieven" te hebben genoemd en ze zoo te zijn blijven noemen.

Zeker, alles wat de 17e eeuw ons later zal brengen : de opbloei van het stilleven, de ontplooiïng van het genre-beeld, de ontwikkeling van het

---

[1]) Uit Hattem.

[2]) Oude naam (bij Dürer b.v.) van de „Aanbidding van het Lam" door Hubert en Jan van Eyck.

portretstuk, is in het Johannes-altaarstuk potentiëel aanwezig. Als het landschap zich in de 17e eeuw voor ons ontrolt, of het zeegezicht of stadsgezicht te pronk staat..... zoekt gij den oorsprong van elk Nederlandsch genre..... gij komt op „de Aanbidding van het Lam" te Gent terug.

Maar 't is ten slotte uiterst eenzijdig de van Eycken alleen te beschouwen in het licht der 17e eeuw. Wijzen de overdadige middelen en de overmatige detailleeringen en de voor niets terugschrikkende virtuositeit van deze schilders er niet op, dat zij klassiek zijn zeker, maar toch ook op barokke wijze naar het woord van Huizinga, in de schilderkunst door zware gewaden vol donker rood en goud en flonkerende steenen vertolken „de pronkende grootsprakigheid van den litterairen Bourgondischen hofstijl".[1]) Acht gij hun werk te statig evenwichtig voor de omschrijving barokke middeneeuwers, noem ze dan: de klassieke schilders van het Middeneeuwsche Noorden. Is er in Jan van Eyck's werk iets van een begin, in Hubert's arbeid is zeker meer van een einde.

Maar wat praten wij van einde en begin? Er is noch 't een, noch 't ander! Zoolang God deze wereld in de handen houdt, vaart de nimmer haperende stroom van leven door al onze werken. Al ons denken en beelden is ook in de schilderkunst, als een innerlijk bedrijf, verzinnelijkt als een beweging. En ook na de van Eycken leeft de Nederlandsche schilderkunst haar leven, al zal in

---

[1]) Herfsttij der Middeleeuwen door J. Huizinga, hfd. XII.

de 16e eeuw het ardente Zuiden aller oogen tot zich trekken.

Het zijn de glorierijke dagen van het penseel. De Renaissance is het heroïsche tijdvak van de schilderkunst. Méér dan de architectuur, die de vaart van den tijd en de bewegelijkheid der geesten minder gemakkelijk volgen kan, is de schilderkunst de draagster van de tijdsgedachten. Het soepele penseel, de vluchtige verwen zijn meer geschikt dan de steenstapeling om de elegante geestesbeweging, de labiele levenshouding dier dagen tot uitdrukking te brengen.

Als in Italië de dichterlijk getooide jeugdfiguur van Florence heeft plaats gemaakt voor het ernstige, evenwichtige Rome, dan is in de Italiaansche schilderkunst het tijdstip bereikt, waarop het hoofd en de hand tegen elkander opwegen, waarop de conceptie ten volle wordt gerealiseerd, waarop evenwicht verkregen is tusschen gedachte en daad, die wij in de ontwikkeling van elke kunst de *klassieke* periode plegen te noemen, waarin het volslagen kunstwerk de uitdrukking is van de rijpe gedachte. De periode, die hier in elke kunstontwikkeling aan vooraf gaat en die men de *primitieve* noemt, geeft bij de lieve charme in elk jong geluid het kenmerkende beeld van de hand, die niet in staat is de scheppende gedachte van het hoofd tot vorm te brengen ; en geeft het werk der primitieven den indruk, dat er meer inzit dan er uit is gekomen, zoo zal de periode, die in de kunsten op de klassieke volgt, het beeld geven van een teveel in den vorm, met een tekort aan inhoud.

Het beeldend vermogen, dat uit de primitieve phase in de *klassieke* periode tot rijkdom is volgroeid, zal daarna uitschieten tot wat wij *Barok* noemen.

Een groote meester der klassieke periode moest in Italië noodwendig de schepper zijn der Barok. En als de meest geweldige gedachten, die ooit in een schildershoofd zijn opgekomen, Michel-Angelo de stellingen van de Sixtijnsche Kapel doen bestijgen, dan zal de storm, die er woedt in zijn composities, neergelegd in de meest ingewikkelde dynamiek, die ooit een kunstenaar aan het menschenlijf heeft geleend, nog nauwelijks de uitdrukking zijn van Michel-Angelo's stormenden geest. De nadrukkelijke gebaren zijner figuren zijn niet minder titanisch dan zijn denkbeelden grootsch zijn.

Michel-Angelo is de schepper der Barok, maar de kunst, die hij schiep, heeft hij zijn opvolgers in Italië overgelaten in een staat van zoo kennelijke uitputting, dat al de kunde, al de mannelijke ijver, al de geleerde wetenschap der Bologneesche school b.v. niet in staat geweest is werk te leveren, dat niet den indruk geeft van betrekkelijke leegte, van relatieve holheid, van pijnlijke opgeblazenheid. De heldhaftige stijging, waarvan de schilderkunst van Giotto naar Masaccio tot Michel-Angelo in Italië had blijk gegeven, was ten einde. Zij kwam in figuurlijken zin adem te kort voor hare door Michel-Angelo dreunend ingezetten zang. Haar te lang gespannen geest gaf zoo kenmerkende teekenen van vermoeienis, dat het er uitzag, alsof de schilderkunst in West-Europa door uitputting

zou verzinken. Wij weten, dat dit niet gebeurde; Rubens, Velasquez, Rembrandt hebben de „course aux flambeaux" voortgezet en hebben buiten Italië de Barokke gedachte nieuw en schitterend leven gegeven.

De Barok is niet alleen gekarakteriseerd door het te-veel in uitdrukkingsmiddelen, maar ook had uit de grandioze *rust* der klassieke periode zich allengs het probleem der *beweging* met volle kracht gesteld. Alles in beweeglijkheid op te lossen is het streven der hooge Renaissance, maar wij zeiden het reeds, het werd haar in Italië te zwaar die beweging tot het uiterste met bloed en merg te voeden. Het is de onuitputtelijke vitaliteit van Vlaanderen, (waarvan wij in Holland de beteekenis ook nù nog niet voldoende waardeeren), die de Italiaansche Barok op dat kritieke moment allergelukkigst zal beïnvloeden. *De overvloeiende gezondheid van den Vlaam zal in Rubens weten te realiseeren wat de afgematte Italiaan na Michel-Angelo niet meer kan scheppen.*

De kunst van Italië leeft door in die van Vlaanderen. Dit is ongeveer het beeld, dat de gebeurtenissen ons bieden, van uit Italië gezien.

Van uit de Nederlanden gezien is het anders. Voor ons is Italië de verlokking, de verleiding, de lonkende schoone, die zich geven zal ten koste van ons karakter.

In de buurt van de van Eycken zien wij hoe een volkskunstenaar als Rogier van der Weijden dramatisch, pathetisch zelfs, van ons Noordelijk karakter getuigt. Wij behoeven zijn

kleine schilderijtje in het Brusselsche Museum maar te bezien, waar de Nood Gods zoo innig en oprecht wordt verhaald; de starre ankylose van het lichaam van God's Zoon gaat hij zoomin uit den weg als de roodbeschreide oogen der Lieve Vrouwe of het krijtende masker van den geliefden leerling. Daalt in warme kleuren de zon in bloed ter kimme, tranen van innig medelijden vraagt ons de schilder voor het droeve tafreel, waar geen lauwe wind uit het Zuiden ook maar iets milds over heen blies.

Wij behoeven slechts van de Brusselsche verzameling te gaan naar het Kon. Museum te Antwerpen om voor Quinten Matsys, in wien de volksmond nog gaarne den smid roemt, te zien welke veranderingen gekomen zijn.

De lauwe winden van de „dolce stile nuovo" ruischen door de limpide blauwen, de aanminnige rozen en de fijne gelen, maar de superbe Christuskop op Quinten's „Nood Gods" te Antwerpen[1]) blijft een prachtig voorbeeld van ernstig noordelijk mannelijk karakter, terwijl ook de beulen op het zijluik drastisch en „kerelsch" zijn tot het uiterste.

Maar in de mengeling van Noord en Zuid is *het milde opgebloeid*. Daarom moeten wij dankbaar denken aan dat opgeofferde geslacht van Romanisten, wier figuren vaak, als zijzelf, „verdraaide" halzen hebben, zóó blikken zij naar het Zuiden.

Bij hén vinden wij de grondslagen voor Rubens' kunst. 't Is hun collectieve ijver, hun ge-

---

[1]) Het groote drieluik der Schrijnwerkers (1509—1511).

zamenlijk streven, dat zich in Rubens vereenigd zou vervolgen en uiteindelijk rechtvaardigen.

Quinten Matsys weet in zijn werken reeds *Zuidelijke Schoonheid* aan *Noordelijk Karakter* te paren. Het eenvoudige echte „oudemannetjesfiguur" met het stijve ruggetje en de magere beentjes, het Jesuskindje der Van Eycken, heeft door den omgang met de Italiaansche Bambino maniertjes gekregen, maar de Moeder is verjongd en zij moge zich dan met wat geappreteerde gratie bewegen, de glimlach van Leonardo omtoovert haar lieve gelaat. [1])

In de portretten is het niet anders : geen boeiender schouwspel dan het langzaam zich ontrimpelen van het ernstige masker, en het haast onmerkbaar tot glimlach plooien van de Noordelijke lippen.

Er is een portret van Quinten Matsys in het Museum te Frankfort, [2]) waar de onrust der tijden beweging brengt in het rustige, starre portret van Jan van Eyck en waar het nieuwe geluid niet alleen hoorbaar lijkt voor den geportretteerde, maar ook voor ons, de beschouwers. Het mansportret van Matsys is als een portret van Jan van Eyck door vreemd gerucht uit zijne meditatie gestoord.

---

[1]) De Madonna en het Kind van Quinten Matsys in het Rijks Museum te Amsterdam.

[2]) Dit schilderij is te herkennen op een werk in het Mauritshuis dat een patriciërswoning voorsteld met een schilderijenverzameling langs den wand. Waarschijnlijk is het een intérieur uit Rubens' woonhuis te Antwerpen. De bewuste Quinten Matsys zou dan in zijn bezit geweest zijn.

Afb. 4. Drieluikig Altaarstuk, de „Kruisafname", beter „de Christusdragers", voor het Gilde der Boogschutters geschilderd. Maria-kerk te Antwerpen. 1611-1614.

De lezende man is in de plaats getreden van den biddenden man, maar de bewondering Gods in Zijn werken is er bij Quinten niet minder op geworden, 't uitheemsche landschap accentueert de betrekkelijke onrust van het ensemble, maar het medeleven van den mensch met de geheele natuur, de „franciscaansche" trek in de Renaissance, houdt wijding in het geheel.

Wilt ge de nieuwe beweging zien na van Eyck? Door vergelijking van Italiaansche en Nederlandsche kunstenaars met elkander en door hunne werken tegen elkander te stellen, zien wij het leven der schilderkunst in die dagen.

Want hierom gaat het bij onze belangelooze beschouwing van het veranderende schoone: Wij *leven*, zijn door *leven* omringd en willen, dat men ons het *leven* toont. 't Gaat er ten slotte niet om de beweging om haar zelf te waardeeren, maar wat beweegt, leeft; en dat willen wij in de geschiedenis der kunsten zien. „Animateur" zij de leeraar in die geschiedenis en omdat dààr oneindige animatie ligt, is de kunsthistorie zoo belangrijk voor ieder, die het leven mint.

Er is een onderwerp in de Christelijke Iconografie, dat wel héél bijzonder in welhaast alle tijden de geesten heeft geboeid, n.l.: het groote Wereldgericht, de verrijzenis des vleesches en het daarop volgende eeuwige leven. Christus tronend als wereldrechter, de opstanding op den jongsten dag, het rijzen der zaligen ter rechter, het verzinken der gedoemden ter linker zijde. Het heilsprekende leliënwoord wijst den rechtvaardigen de hemelsche gewesten. De vlammenblik en het

snijdende woord van den Christus wijst de ongerechten ter hellekrocht in het eeuwige vuur. Als het groote beeld van uiteindelijke rechtvaardigheid heeft geen der groote Christelijke kerkgebouwen het kunnen ontberen. En van af de geboorte der schilderij uit wandschildering en tapijt, uit miniatuur en glasraam, werd het door de schilders verbeeld in oneindige verscheidenheid van accent.

Alb. Verwey heeft terecht in zijn inaugurale rede gezegd : „de waarde van dichters en kunstenaars ligt hierin, dat zij in duizenden vormen telkens weer een nieuw gezicht geven op het leven". Wij behoeven ons slechts het werk voor den geest te halen van den vromen Frater van San Marco te Florence[1]) en ons te stellen onder de beate lieflijkheid van zijn visie en dan plots de dramatische wand van de Sixtijnsche Kapel op ons te laten losdonderen, om bij ons het besef te verlevendigen dat Angelico, wien de glanzen des hemels niet uit de oogen gaan, en het vermorzelde hart en het trotsche brein van Michel-Angelo, het zelfde gegeven bijna onherkenbaar verschillend vertolken.

Maar behalve dat het zéér verschillende gemoed van onderscheidene kunstenaars zich telkens anders uitdrukt bij de behandeling van hetzelfde gegeven, zal dat gegeven zelf zich beeldend uitdrukken op verschillende wijzen, die in eene serie zijn saam te rijgen, waarin de groei van dat beel-

---

[1]) Fra Angelico. Laatste oordeel te Florence — of Laatste oordeel te Rome.

dende vermogen wel zeer duidelijk te onderkennen is.

Zoo zal Lucca Signorelli's „Opstanding der dooden" in Orviëto [1]) zich in Michel-Angelo's „Jongsten dag" voortzetten.

De anatomie van Lucca wordt vervolgd in de teekeningen van Buonarotti. En de heroïsche poging van Signorelli de naakte figuren-in-actie, die zoo moeizaam geboren schijnen, tot groepen aaneen te rijgen, zal eerst op den wand van de Sixtina volledig gelukken. Maar als Michel-Angelo dood is, dan leeft zijn werk dóór, niet alleen in den zin, dat het nog bestaat als de kunstenaar terug is gekeerd tot de asch waaruit hij gevormd werd, maar *het werk leeft in waarheid* voort, het verandert, het groeit, het veroudert tot het immense „Paradiso" van Tintoretto in de groote zaal van het Dogepaleis te Venetië. Daar is M. A.'s vaart tot storm, daar werd de beweging een wervelwind, waarin weer veel van de mannelijke kracht wordt verspild en waarin het te véel bereiken van Jacopo Tintoretto en het te wéinig bereikte van Lucca Signorelli elkander naderen.

Maar hoe reageert dat alles op Vlaanderen? Beziet een afbeelding van het „jongste gericht" van een kunstenaar uit de school der van Eycken, Hans Memlinck. [2]) Dit hortende en stootende rhythme, dit rechte en slechte karakter had ook het beeldhouwwerk der middeneeuwen gegeven of

---

[1]) In den beroemden romaanschen Dom.

[2]) Middendeel van het altaarstuk in de Mariakerk te Danzig.

beter: Memlinck's werk is een vervolg op de tympan's der groote Kathedralen.

Maar een eeuw later?

In Leiden en in Antwerpen kunnen wij „het Jongste gericht" zich zien veranderen. Lucas van Leiden's groote altaarstuk in het Lakenhal-Museum was moderne kunst in zijn dagen, nieuwmodisch werk, geschilderd in het zuidelijke rhythme en 't is ten slotte vrij ondankbaar, dat wij heden vooral gevoel hebben voor de onmiskenbare zwakheden.

Wij hebben mooi spreken! Wij, met Michel-Angelo in 't hoofd en diens „Jongste Gericht" voor oogen, zoo rijk gevuld van vormen, zoo boordevol van dramatisch gebeuren! Ja, dan troont 't Christus-figuurtje van meester Lucas wel griezelig eenzaam in de ijle Noorderlucht, het regenboogje is kinderlijk, de naakten zijn „uitgekleed", de standen, die heroïsch bedoeld waren, worden primitief theatraal, maar vooral het hortende en stootende rhythme, waar het Noorden zoo prachtig mee werkte, is verzwakt en nog niet verwisseld voor de zoetvloeiende golvende lijnen van den nieuwen stijl; in waarheid is het een doorgloeid rhythme, dat het werk juist ontbreekt.

Onmiskenbaar is Lucas' groote werk toch een heldhaftige poging en hoewel wij zijn zelfportretje oneindig liever hebben en zijn gravures met het oog op den 17en eeuwschen uitbloei in het Noorden meer waardeeren, zoo moeten wij in Lucas' Altaarstuk den man eeren, die de golven uit het Zuiden wist op te vangen en tot nieuw geluid te brengen in een hem eigen resonnance. Want er

Afb. 5. Het drieluik der Kruisoprichting voor de St. Walburgiskerk te Antwerpen, in 1609-'10 geschilderd, thans in de Maria-kerk te Antwerpen.

is iets klaars in de kleur en er is iets nuchters in de samenstelling, die wij nu weten als duidelijke klanken van ras en land.

Te Antwerpen in het Museum, voor Barend van Orley's „Jongste dag",[1]) is misschien nog meer te leeren. Hier kunnen wij, die de opeenvolgende scheppingsmomenten in den loop van eeuwen gelijktijdig kunnen overzien, wel weer glimlachen als wij Rafaël's „Disputa"[2]) zoo duidelijk zien doorschijnen in van Orley's Christus „in splendoribus Sanctorum", maar hoe leven deze figuren! Zij ontberen de klassieke rust en de sereene verhevenheid van Rafaël's evenwichtige compositie, maar in hunne uitbundigheid treedt het onbeheerschte leven van jonge kunst ons tegen.

Deze „romaniseerende" meesters zijn meer primitieven dan de van Eycken, de in Italië reeds volgroeide plant heeft een krachtige stek afgegeven in Vlaanderen en wij moeten van Orley dank weten, dat hij evenals Lucas met een eigen accent van volk en gewest de uitslaande levensvreugde der nieuwe kunst in Vlaanderen hielp inluiden.

Waar liggen nu de grondslagen voor Rubens' kunst?

Zeker niet bij zijne directe leermeesters. Zij legden de grondslagen niet voor zijn kunst. Want als een eeuwig Godsbestel ligt ook in de ontwik-

[1]) Drieluik: Het Laatste oordeel en de zeven Werken van barmhartigheid door Barend van Orley.

[2]) In de eerste van de Kamers (Stanzen) van het Vaticaan.

keling der schilderkunst een scheppende gedachte openbaar. Het eigen leven van die kunst gaat langs banen even vast getrokken als die der hemellichamen of als die door God werden aangewezen aan moleculen en electronen.

Ook Rubens kan niet anders zijn dan een moment in de Goddelijke scheppingsgedachte. Een belangrijk en aantrekkelijk moment! Zeker, want in het Zuiden wordt hij duidelijk geroepen, in het Noorden plechtig voorafgebeeld.

Voor den jongen Vlaming werden door de groote meesters der Italiaansche Renaissance dus de grondslagen gelegd zijner kunst. Maar wij hebben ook het werk van de „romaniseerende meesters" in de Nederlanden aan te hooren als een samenhangende stroom van geluidsgolven, geluidsgolven, waarin het rhythme, van de *„Tempo di marcia"* zeer duidelijk uit te onderkennen valt, en die staag aanzwellend zullen uitbersten tot de symphonische klankenweelde, waaraan wij Rubens' naam hechten als componist en „pultvirtuos".

III. ALLEGRO CON BRIO

„À VINGT ANS, MÛR ET MAÎTRE"

Is Adam van Noort Rubens' meester voor hij naar Italië gaat, Otto van Veen is dit ook. En nu vraagt Pol de Mont ergens wat Rubens wel mag geleerd hebben in die werkplaatsen? En het antwoord lijkt eenvoudig: van allerlei wat ouderen in een vak aan ondervinding en empirische werkmanswijsheid aan jongeren kunnen overdragen, als die jongeren een snel verstand en driftige arbeidszaamheid bezitten.

Wat weten wij van Rubens' leermeesters?

De figuur van Adam van Noort is nevelig, die van van Veen is door vorschers duidelijker geteekend.

De volksmond maakte van van Noort een ruw volkskind, de gegevens omtrent van Veen stempelen hem tot een man van elegante beschaving. 't Mishaagt ons niet de beide mannen, die Rubens in zijn prille jeugd tot voorbeeld nam, als contrasteerende figuren voor te stellen, van hun beider eigenschappen (hij was vier jaar bij van Noort, 'n drietal jaren bij van Veen) zou Peter Paul later héél duidelijk de synthese geven.

't Interesseert ons weinig in hoeverre of de verhalen omtrent van Noort's ruwheid overdreven zijn. In ieder geval past hij prachtig in het Rubensorkest. Met zijn krachtigen volksaard zit van Noort robust onder „de koperen blazers." Wij zien hem met zijn gemoedelijken eerlijken eenvoudigen kop, dien van Dijk ons in een prachtige

ets heeft nagelaten, zitten naast Jordaens wiens schoonvader hij zou worden.

Onder „het hout" speelt van Veen de clarinet. Otto Venius noemt hij zich. In tegenstelling met van Noort die tot de nieuwe leer overging, koos van Veen's vader, die advocaat was, indertijd de partij der orde, bleef Philips aanhangen en zijn zoon, die in Leiden geboren werd, had zijn geheele lange leven — hij werd 71 jaar — groote voorkeur voor „des belles ordonnances". De „beau désordre" die men van Noort toedicht, deed hem blijkbaar geen kwaad, want hij werd 84 jaar.

Van klassieke orde en romantische wanorde weet hun beider leerling eene grandiose samensmelting te geven. Laten wij Peter Paul bij van Noort *natuurlijke volksdrift* en bij van Veen *geleerde bedachtzaamheid* onderkennen, dan staan deze beide figuren van het tweede plan als gelukkige auguren bij den aanvang van zijn schildersloopbaan.

't Schijnt dat de jonge meester, want na een jaar studie bij van Veen wordt Rubens in 1598 reeds „meester" van het Lucasgilde,[1]) zich het meest thuis voelde in het atelier van Venius. Het waren de voorname manieren, de hoofsche omgangsvormen van den man van fijne beschaving die latijnsche verzen schreef, die Rubens bijzonder moeten hebben aangetrokken. Dat van Veen levendig temperament miste zal de bruisende hartstochtelijke jongen wel niet gemerkt hebben. Van

---

[1]) „A vingt ans—mûr et maître". Fromentin.

Veen toonde in al zijn werk meer smaak dan begeestering, maar het dubbele karakter van geleerde en kunstenaar, dat zijn doen en laten kenmerkte, moet de jonge Rubens gewaardeerd hebben.

Bekendheid met van Veen's loopbaan dringt het denkbeeld op dat diens carrière een schets is geweest voor die van Rubens. Ook Otto Venius was page geweest aan een prinselijk hof n.l. bij den Bisschop van Luik, prins Ernst van Beieren, keurvorst van Keulen. Ook Otto Venius ging naar Italië en vond daar in Parma den vorst die hem beschermde als later in Mantua de hertog het Rubens zou doen. Bij zijn terugkeer uit Italië geeft Venius er de voorkeur aan in dienst te blijven van Albertus en Isabella en slaat daartoe de vereerende aanbiedingen van een Duitschen keizer, een Franschen en Spaanschen koning af. Wij zullen later een Rubens hetzelfde zien doen Een zestal latijnsche geschriften van Venius' hand versterken nog den indruk dat deze de vooruit geworpen schaduw is van de groote Rubensgebeurtenis.

Rubens' beide leermeesters, ook van Noort had Italië bezocht, zullen wel ieder op hunne wijze hem het lokkende Zuiden gewezen hebben als een Dorado waar het goud van opperste kunstenaarswijsheid en smaak te delven lag en waar een hooger zon van schoonheid was gerezen dan door 't schemergrauw van Antwerpens lucht vermocht door te dringen.

Ook na zijn opname als „meester" in het Gilde blijft hij nog 2 jaren werken bij van Veen die toen de eerste schilder, de Appelles van Vlaanderen

genoemd werd. Die lauwer blijft hem niet lang om de slapen, want spoedig zal, wij willen gaarne aannemen na een hoofsche buiging, Rubens hem dien met een vriendelijk woord, maar met een beslist gebaar van het hoofd nemen: „à vingt ans il est mûr et maître" zegt terecht Fromentin.

Dringt „Vlaanderen Rubens naar Italië, Italië wacht Rubens!

Hoewel een heele rij van Noordelijke schilders hem voorafging heeft Rubens' komst iets eenigs. Hij staat niet te bibberen en te beven als de Romanisten, maar ook de wat arrogante geringschatting van 'n Breughel is hem verre: hij komt van allen het meest geroepen. Noch Van Orley,[1]) noch Mabuse[2]) zijn levend genoeg om zonder gevaar de Italiaansche ziel in de breedte te omvatten. Quinten Matsys kwam te vroeg, noch Connixloo, noch Pourbus, hadden uit zich zelf genoeg, Rubens eerst heeft dien overvloed in de overgave aan zijn roeping.

Maar er waren hem nog anderen voorafgegaan, zooals de geleerde en koude Lambert Lombard uit Luik en Bartholomeus Spranger, die het Vlaamsche Romanisme tot naar het Keizerlijk hof in Praag had gedragen. Lancelot Blondeel, wiens ornamentale fantasie geen grenzen kende, werkte in Brugge. En in Antwerpen was daar Frans Floris die in afgodendienst voor Michel Angelo de kleur offerde zonder de levende vorm uit

[1]) Bernard van Orley, van Brussel (1493—1542), de meest barok-getourmenteerde onder de Romanisten.

[2]) Jan Gossaert van Maubeuge (1478—1533), de laatste der Gothiekers in zijn eerste werken.

Afb. 6. De Opwekking van Lazarus.
Met hulp van Ant. van Dijck. Museum te Berlijn. 1624.

Italië te kunnen meebrengen, — maar die zich in zijn vaderland een „nagemaakte" glorie wist te verwerven. Wij stellen hem verre achter bij Martin de Vos, [1]) de eenige onder de koude Romanisten, die de vlam der kleur door Titiaan en Veronese in hem ontstoken, uit Venetië medebracht.

Toch — wij mogen niet te streng zijn voor deze pedanten die in overmoed te hard en te dikwijls hadden uitgeroepen: ziet wat wij kunnen! En wij mogen niet te veel afgeven op het „italianismo", want dit had tenslotte de doode resten opgeruimd der Gothiek en de kunstenaars en het publiek geleerd breed te handelen en hen vertrouwd gemaakt met het groote, met het wijdsche gebaar, en hen gebracht: ruimte en licht.

Neen, Calvaert [2]), Spranger en Venius hadden niet voor niets geleefd en gewerkt. Zij zijn als de laatste vlietende wolken, als de laatste optrekkende nevelen, zij veegden den hemel schoon, zij voorspelden den dageraad van Rubens' zon.

9 Mei 1600 is een datum in de geschiedenis der schilderkunst. De bloeimaand van de nieuwe eeuw is een echte lente voor de wereld van kleuren en verven. Rubens vertrekt naar Italië! Een dag voor dat vertrek wordt den jongen Meester een paspoort uitgereikt, 't zou jammer geweest zijn

[1]) Uit Antwerpen 1531—1613.

[2]) Calvaert vestigt zich omstreeks 1560 in Bologna, de Italianen noemen hem Dionisio Fiammingo; onder zijn vele leerlingen zijn Guido Reni, Dominichino en Albani de bekendsten.

indien 't verloren was gegaan. B. en W. van Antwerpen verklaren in dit document dat Rubens door geen besmettelijke ziekte is aangetast. Dat zal wel uitkomen! Al de overvloeiende gezondheid van Vlaanderen bracht hij naar Italië!

Nu kan de symphonie beginnen! Met een monter *„Tempo di Marcia"* was ze aangevangen.... Eerst Venetië, waar de „pittore fiammingo" met Albrecht Dürer kan uitroepen „hier bin ich ein Herr!" Hij zal er niet aan behoeven toe te voegen: „zu Hause bin ich ein schmarotzer." Want Antwerpen in de 17e eeuw is met het spitsburgerlijke Neurenberg uit de 16e eeuw niet meer te vergelijken.

Maar reeds aanstonds wies het *„Tempo di Marcia"* aan tot een *„Allegro con Brio."*

Voor wij met Rubens Vlaanderen verlaten, hebben wij nog eenmaal zijne moeder te gedenken.

Alles wat wij van haar weten uit haar jeugd en middelbaren leeftijd wettigt de veronderstelling dat zij in haren ouderdom met dezelfde opofferende genegenheid haar zoon zal hebben aangezet tot de Italiaansche reis, die zij als ieder in die dagen als de onmisbare vorming voor den kunstenaar beschouwde, al zal zij dan mogelijk in helderziende moederliefde voorvoeld hebben dat zij den grooten zoon niet meer zou zien.

In volle gezondheid, maar met koortsachtig verlangen naar het heerlijke land van over de bergen reist Rubens af, om over Duitschland en Tirol Italië te bereiken. En ieder, die na de besneeuwde Alpentoppen te zijn overgetrokken, de vlakte van Lombardije heeft betreden, kan zich een denk-

beeld maken van de blijde verrassing die ook Peter Paul heeft gekend, toen voor zijn schildersoogen het gedroomde land in zuiderzonne hem tegemoet danste, en toen hij ontroerd met schilderigen zwier den breedgeranden hoed had afgenomen en de lauwe wind hem door de krullende haren speelde. Toen hij te Antwerpen onder de verhalen van van Noort of Venius „op vleugelen der verbeelding" werd voortgedragen en toen hij in het „noord de barre tocht begon", had Italië hem immers als de „onvergelijk'bare schoone, een myrth ter hand, een lauwerkrans tot krone", voorgezweefd. In hem smachtte het verlangen dat Italië hem de geheimen der kunst bewust zou maken voor altijd, en de jonge ardente vlaming rekent er op door Italië en zijn kunst tot „la vita nuova" te worden wakker gekust.

En welke kunst zal de jonge schilder daar in Venetië meest bewonderd hebben?

De primitieven zullen hem maar matig hebben geïnteresseerd. Als kunstenaar is het niet in de eerste plaats de geschiedenis van zijn vak, maar de met hartstocht gevolgde roeping tot schilderen die hem bezig houdt. Niet in de geschiedenis stelt hij belang die zelf geschiedenis maakt, en het zoo ver voorbij gestreefde standpunt der meesters van het tre- en quattrocento trekt hem weinig. Daarbij komt, dat Rubens voor een Bellini [1]) in zijn gedachten een van Eijck niet ten achterstelt en

---

[1]) Jacopo Bellini (1400—1464) de vader van Gentile en den beroemden Giovanni Bellini, den leeraar van Giorgione en Titiaan.

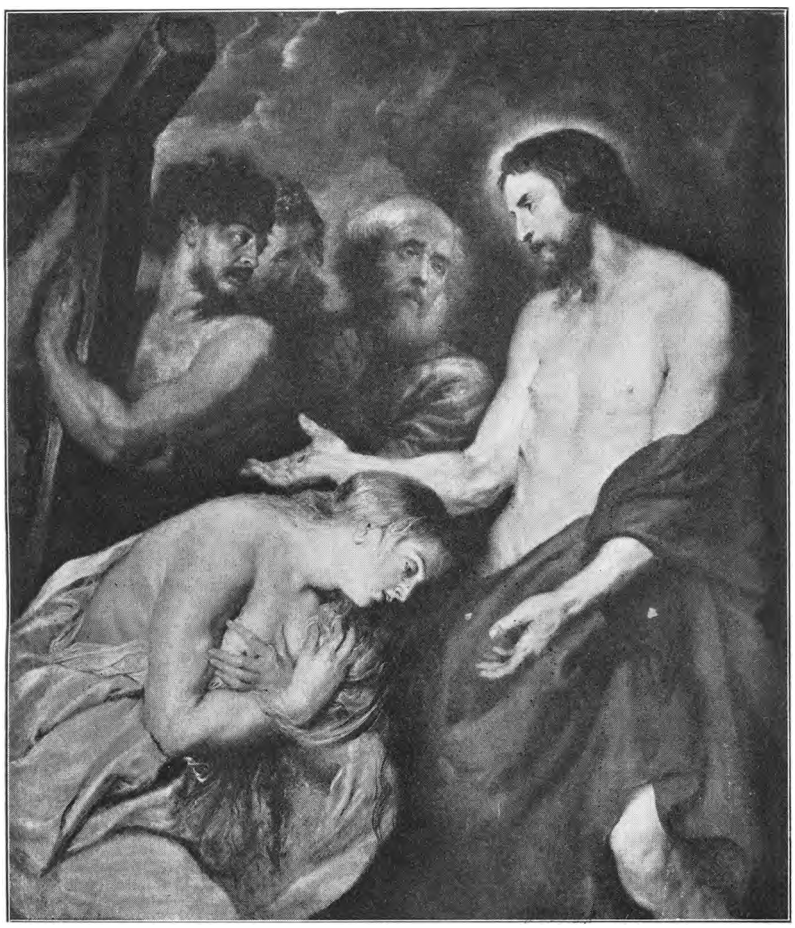
voor de legende van St. Ursula van Vittore Carpaccio [1]) stelt hij den reliekschrijn in het St. Janshospitaal te Brugge [2]) niet terug. De legende die te Brugge Brugsch is komt hem hier Venetiaansch voor en de perfecte harmonie van het werk met de omgeving waar hij nu toeft, zal de wijdsche voordracht door den Venetiaanschen Meester van een hoofdstuk uit Jac. de Voragine's Legenda Aurea, nauwelijks doen opvallen.

Maar voor een Titiaan krijgt Rubens „een kop als een boei" en toen hij in de kerken van Venetië, die hij niet als museumzalen betrad, maar met de vrijmoedigheid van den geloovige binnen ging, zullen de Tintoretto's en de Veronese's hem in vlam gezet hebben.

Maar hij kwam niet alleen in stemmige kerken — maar ook in vroolijke herbergen. Want het is in een Venetiaansche herberg dat hij een jongen edelman „tegen het lijf liep" die direct begreep hoe zijn heer Vincenzo Gonzaga te Mantua gediend zou zijn door een man als de jonge Rubens. Spoedig is hij dan ook bij het Hertogelijk paar van Mantua die hem bestellen en betalen wat hij toch van plan was te gaan doen: copieën maken naar werken der groote meesters. Daar was hij trouwens bij zijn komst in Italië direct mee begonnen, met de zelfde ijver en lust als waarmede hij als jongetje te Keulen plaatjes nageteekend had uit den Bijbel door een Zwitser

[1]) Vittore Carpaccio 1450—1525, heeft het leven van de heilige Ursula in 9 tafreelen geschilderd.

[2]) Van Hans Memlinck die dezelfde stof op de paneeltjes van den reliekschrijn schilderde.



Afb. 7. De verrezen Christus en de heilige rouwmoedige Zondaren. Met Ant. van Dijck geschilderd in 1618. In de Oude Pinacotheek te München.

Tobias Stimmer geïllustreerd;[1]) 't denkbeeld dat men van kopiëeren niets kan leeren is bij kunstpaedagogen eerst opgekomen op het einde der 19e eeuw („le stupide dix-neuvième siècle" zou Léon Daudet zeggen !)

En nu in direct contact met de meesterwerken die hij kopiëert, komt zijn genie tot explosie. Hij blijft vlaming, hij blijft — Rubens, hij behoudt wat hij heeft: zijn typen, zijn vormen, de wijze van de dingen te zien en te behandelen, vooral zijn lyrisch realisme en zijn smaak voor het vrij-sensueele. Maar in Italië krijgt zijn verbeelding wijdsche vleugelen. Lichtschittering en kleurenvuur ontsteken in hem de Venetianen met hunne onvergetelijke tafreelen van feestelijke weelde. Michel Angelo en Tintoretto openbaren hem de geweldige bouworde van het menschelijk lichaam in de perspectievische ruimte, terwijl Correggio hem streelt met het bevende goud zijner visioenen. Dit alles leert hij bij de meesters omdat hij „à vingt ans — mûr et maître", in het volle bezit is van een gevormde schildertechniek.

't Zijn zeker niet alleen zijn schilderscapaciteiten die hem te Mantua direct een plaats geven, de charme van den „pittore fiammingo" is toen reeds onwederstaanbaar en zijn kennis op allerlei gebied verbluffend en men is spoedig „verwonderd over de uitgebreidheid van zijn levendigen en doordringenden geest en zijn bekwaemheid

[1]) Zoo vertelde Rubens tenminste aan den schilder Sandrart op zijn reis door de noordelijke Nederlanden.

om zich op eene gemakkelijke en tevens welsprekende wijze in zevenerlei talen uit te drukken, zoowel in 't latijn, spaensch, italiaensch, hoogduitsch, engelsch, en fransch, als in 't nederduitsch". [1]) Was men in Mantua direct met den „fiammingo" op z'n gemak, Rubens voelde zich waarschijnlijk meer dan behaaglijk in een omgeving waar alles nog sprak van 'n Isabelle d'Este, van een Ariosto en een Castiglione, waar de geest van een L. Battista Alberti en een Leonardo nog rondwaarde, waar Pisanello en Donatello werken hadden achtergelaten, waar hij de schoonheid van den nerveuzen Mantegna misschien toen nog niet zoo zag, maar waar hij de virtuoze bravoure van Rafael's leerling Guilio Romano des te meer waardeerde.

De kunstzinnige Vincenzo was er op uit de traditie van het huis te Mantua voort te zetten. Deed hij met Rubens een uitnemende greep, toen hij Claudio Monteverde, den musicus, aan zich verbond was hij niet minder gelukkig en dat hij Galilei aan zijn hof trachtte te verbinden, stempelt hem ook als een man die het opkomende prestige der wetenschap begreep. Vanuit Mantua was het Rubens mogelijk te studeeren naar de klassieke meesters der 16e eeuw, een studie die, met die der klassieke Grieken en Romeinen, vooral in Rome waar de hertog hem spoedig liet heengaan, werd voortgezet. Maar ook, en dat boeide hem zeker niet minder, hij leefde er de Italiaansche kunst van zijn tijd mee.

[1]) P. P. Rubens door Victor van Grimbergen, Rotterdam 1840.

't Is bijna een onbegonnen werk Nederlanders warm te maken voor de 17e eeuwsche kunst van Italië. 't Is zeker niet te verwonderen, 't is zelfs te prijzen dat wij noorderlingen opgaan in onze eigen kunst in haar rijke ontplooiing in dien tijd en dat wij weinig oog hebben voor wat er in het zuiden gebeurt. Den loop der gebeurtenissen volgend hebben wij in de 16e eeuw zoo uitsluitend belangstelling voor Italië gehad, dat het geen verwondering baart dat wij, in de 20ste eeuw de lotgevallen der kunst overdenkende, in een soort retrospectieven wrevel op de 17e eeuwsche italianen willen wreken wat de 16e eeuwsche zuiderlingen ons hebben aangedaan.

Wij willen en zullen niet „overdonderd" worden door al dat gemak, wij geven ons niet over aan dit „oppervlakkig virtuozendom" dat zich voor ons in den naam van Lorenzo Bernini heeft vastgezet!

Het koele klassicisme der late 18e eeuw verklaarde die kunst smakeloos en zonder stijl. Wij nemen achteloos, té achteloos het oordeel over dat heele generaties van academische pedanten hebben geveld over die kunst, die vooral in Bernini zich aandient als het tegenovergestelde van hunne doode letteren en hun koud verstand, daar zij is eene *zinnenverheugende oogenlust*. Paus Innocentius, 'n beetje 'n kleinzielig ontevredene, heeft eens moeten zeggen: „als men kwaad is op Bernini, moet men zijn werken niet zien." Zoó gaat 't ons nog vaak. Er zijn genoeg „dilettanti" in onze dagen die van Bernini en de Italiaansche barok niets moeten hebben, maar zet ze op het St. Pieterplein of sta met hen voor de treden van

de Scala Regia in het Vaticaan, dan moeten zij vaak bekennen: dit is grandioos!

Nu weten wij wel dat Lorenzo Bernini[1]) 2 jaar oud was toen Rubens in Venetië aankwam, maar de ontwikkeling der Italiaansche architectuur zooals zij in de 17e eeuw door Vignola werd voorbereid en zooals zij naast Bernini door Borromini[2]) werd overdreven, maakte Peter Paul Rubens niet alleen mede, maar hij léefde haar mede. Want die kunst was ingesteld op *het gevoel* en op de *beweging* en voor beiden leefde Rubens.

Gevoel en beweging! Sentimentaliteit en leeg gerucht? Zeker, dat moest er op den duur van komen als die beide lijnen „ad absurdum" zouden worden doorgetrokken. Maar de koele academische Canova[3]) is sentimenteeler dan Bernini en het leege gerucht der 18e eeuwsche monumenten moge aangegeven zijn in de grafmonumenten der 17e eeuw, waar zelfs den dood zijn rust wordt ontnomen, het hooge beeld op 'n voetstuk, geflankeerd door vier figuren waar wij zoolang onder zullen zuchten, is vooral de verstarde vorm die de

---

[1]) Giovanni Lorenzo Bernini, door de Franschen genoemd „le cavalier Bernin", architect en beeldhouwer, in 1598 te Napels geboren, in 1680 te Rome gestorven.

[2]) Francesco Borromini, in 1599 in Lombardije geboren; door ijverzucht tegenover Bernini gedreven overdrijft hij diens kunst tot in het bizarre en zelfmoordt zich tenslotte in 1667 te Rome. Zijn meesterstuk is de façade van de Santa Agnese op de Piazza Navone.

[3]) Denken wij slechts aan de „Amor en Psyché" en andere werken van den zeer kunstigen beeldhouwer die het „antiek" anders begreep dan wij nu, maar bij zijn leven (1757—1822) Europeesche vermaardheid verwierf.

18e en 19e eeuw gaf aan het levende stuk 17e eeuwsche barok.

In Juli 1601 komt Rubens te Rome, hij heeft de opdracht voor Albertus van Oostenrijk een altaarstuk te schilderen voor de kapel van „Santa Croce in Gerusalemme". Hij heeft daar aanstonds niet alleen naar klassieke Hellenistische sculptuur gekeken, geloof maar vrij dat hij open oog had voor de kunst van wat men toen de levende meesters noemde. En dezen maakten een geweldigen indruk op den jongen Rubens, hij begreep hun stijl, hij gaf hen liefde „on first sight".

Wij kunnen nu wel weten dat het in die dagen met het Italiaansche scheppen ten einde ging loopen. Wij weten dat het juist Rubens was die met zijn oergezonde driften, die met zijn vlaamsche bloedtransfusie op het kritieke moment de schilderkunst zou redden. Maar er is natuurlijk geen sprake van dat de jonge schilder dat alles zelf kon zien. Immers wij kunnen niet zwemmen in den stroom en tegelijkertijd aan den oever toezien. Rubens voelde zich zij aan zij met de schilders van het 17e eeuwsche Italië. En meer aan hen, dan aan zijn besteller den Aartshertog, zal hij gedacht hebben toen hij aan zijn drieluikig altaarstuk arbeidde. Een „Kruisoprichting" [1]) waarvan hij het denkbeeld blijkbaar uit Venetië van Tintoretto meebracht. Bij de „Doornenkroning" [2]) zweefden hem Caravaggio en Carracci voor.

Getrokken door het sterke realisme van Cara-

---

[1]), [2]) Thans in het Museum te Grasse.

vaggio[1]) zal Rubens zonder moeite een verwante ziel in hem hebben gevonden en Annibale Carracci's [2]) meesterwerk, de beschildering van de „Galleria Farnese", zal hij met heel Rome uitermate hebben bewonderd.

Voor het derde luik, eene St. Helena, zijn sommigen getroffen door den indruk dien de klassieke beeldhouwkunst op Rubens zou gemaakt hebben, wij worden in de eerste plaats getroffen door de getorste zuilen in de fond. Men noemt deze soort zuilen gewoonlijk Bernini-zuilen, omdat in 1625 deze beeldhouwer-bouwmeester ze zoo grootsch toepaste aan het ciborium boven de confessie van St. Pieter. Reeds Rafaël kende die zuil; op het prachtige carton (in het South Kensington Museum) voor het tapijt: „Petrus en Johannes genezen den lamme in de tempelgalerij", eén uit de serie die Pieter Coeck van Aelst te Brussel weefde, is zij te zien. Rafaël teekende dat motief naar een bronzen romeinsch-barokke zuil te Rome, die men in de middeneeuwen en nog veel later aanzag voor een zuil uit den tempel te Jerusalem. Maar de jonge Rubens

---

[1]) Il Caravaggio, Michel Angelo Amerighi, waarschijnlijk te Caravaggio geboren in 1579, sterft, na een wild leven van hard werken, aan een zonnesteek te Porto d'Ercole in 1609. Hij streefde naar een fel realisme in een rauwe werkelijkheidsschildering.

[2]) Annibale Carracci, broeder van Agostino Carracci; zij beiden waren neven van Ludovico Carracci, de eigenlijke stichter van de academie van Bologna, die met haar eclectisme ten slotte het einde zal zijn van het italiaansche scheppen. Annibale wordt in 1560 te Bologna geboren en sterft te Rome in 1609.

begreep heel goed dat de kunst zijner dagen weer aan zoo'n zuil, waarin het streven naar beweging zoo duidelijk sprak, toe was. In het barokke stadium der Renaissance-kunst moest, evenals in het zelfde stadium der Romeinsche kunst, alles, ook de steunpunten, in beweging zijn. In ieder geval blijkt Rubens die zuil nauwkeurig te hebben opgenomen en met zorg te hebben geteekend, want hij herhaalde haar versierde windingen identiek in een tapijt-ontwerp „de Doop van Constantijn" (1622—'23) en op de „Thomyris en Cyrus" in het Louvre, terwijl die zuil ook voorkomt op het ontwerp „de Triomf van de Eucharistie op zonde en dood" en andere tapijtontwerpen voor Madrid.

Op een der schetsen voor de White Hall-plafondversiering, „de gelukkige regeering van Jacobus I", [1]) zijn de windingen der typische zuil, in de plafonneerende perspectief als wolkstapelingen. Van prachtige werking zijn zij tenslotte in de fond van het groote portret van Lady Arundel, [2]) met den mooien hond, den hofnar en den dwerg. De man werd er later bij geschilderd, maar Thomas Arundel bleef minder belangrijk dan de getorste portiekzuilen, waar het zware rijke velum met het goudgeborduurde Arundelwapen, als een zeil in den wind tegen aan slaat.

Nu kunnen wij in de St. Helena [3]) met den besten wil geen antieke sculptuur-invloeden zien. Wij voelen wel iets van een beeld, maar dan denken

---

[1]) Weenen, Akademie.
[2]) München, Alte Pinakothek, 1620.
[3]) Zie noot pag. 47.

wij toch eerder aan beelden die in Rubens' tijd en wat later te Rome werden gemaakt : b.v. aan een beeld als dat van Gravin Mathilde door Bernini, in opdracht van Urbanus VIII Barbarini opgericht op haar gebeente, dat, uit Mantua overgebracht in een sarcofaag met een afbeelding van den befaamden tocht naar Canossa er op, in de St. Pieter, tegen een der pijlers, werd geplaatst.

Men kan moeilijk zeggen dat men getroffen wordt door de schoonheden van Rubens' eerste schilderingen, maar hij heeft ons vooral in zijn teekeningen en kopieën bewijzen van zijn methodischen en onverpoosden arbeid nagelaten, die hem in de ontwikkeling van het beeldend vermogen der Renaissance-schilderkunst reeds jong bracht op de plaats door zijn groote voorgangers veroverd. Een echt „*Allegro con brio*". Geen vuur dat zich zelf verteert, geen steriele omwentelingsijver, het werk van hen die hem voorgingen niet „herbeginnen", maar het voortzetten juist dáár waar zij eindigden. Natuurlijk heeft hij bij die studie zijn voorkeur — als hij b.v. Rafaël kopieert dan zijn het de meest Michel-Angeleske deelen uit Rafaël's oeuvre die hem aantrekken ; de vereering voor Buonarotti nadert trouwens de obsessie. Wilt ge hiervan een voorbeeld ? „De doop van Christus" (1604—1606) te Antwerpen zou zonder Michel-Angelo's carton der „badende soldaten" er zóó niet hebben uitgezien. Nog sterker, „De gevangeneming van Christus" (1605) te Stockholm bestaat bijna geheel uit figuren die Rubens van „het Jongste Gericht" in de Sixtijnsche Kapel nateekende. En op de „Hero en Leander"

Afb. 8. Portret van Michael Ophovius, Bisschop van 's Hertogenbosch.
Mauritshuis te 's Gravenhage. 1618.

(1602—1605) lijken de figuren der Najaden de vrouwen te zijn die op de sarcophagen der jonge Medici's in de San Lorenzo te Florence waren neergelegd. En toch, hoe ver stond de mensch Rubens van de tragische persoonlijkheid Michel Angelo af, en hoeveel dichter stond hij niet bij het gelukskind Rafaël, die zich trouwens in zijn oorspronkelijkheid ook niet lang staande wist te houden tegenover den florentijnschen reus. Wij komen later wel terug op het groote schilderij in het Museum te Nancy, waar in de „Transfigurazione" het gelijknamige werk van Rafaël wordt voortgezet in Rubens' „doorgeschoten" [1]) barok, en vooral dàt deel der compositie dat onder sterken invloed van Michel-Angelo waarschijnlijk door Giulio Romano werd geschilderd.

Maar eclectisch in zijn studietijd, kijkt hij naar alle kanten. Parma, — Venius had hem er zoo veel van verteld, — zal hij niet hebben overgeslagen en Corregio's charme en weeke lichten glanzen dóor in een groot stuk in de San Ambrogio te Genua, zoo goed als de „Graflegging van Christus" in de Galleria Borghese, aan Titiaan ontleend, in al zijn zwakte toch even er aan doet denken dat Ribera, [2]) de Spanjaard, ter zelfder tijd als Rubens in Italië is (1606), en dat men van hun beider werken zeggen kan dat vaak in een geheel van Carravaggio, de lichten van Corregio versmelten.

---

[1]) In den botanischen zin.

[2]) José Ribera, (l'Espagnolet), 1588 in Spanje geboren, gaat in 1606 naar Italië, studeert vooral bij Carravaggio en in Parma naar de werken van Correggio, — sterft te Napels in 1656.

Iets van de fijne sensualiteit van den meester van Parma en iets van het heroïsch realisme van Caravaggio.

Nog belangrijker dan al deze berichten omtrent zijn groeiende vakkennis zijn de getuigenissen omtrent de groei zijner persoonlijkheid. Ook hier een „*Allegro con brio.*" Het beste bewijs hiervoor is te vinden in het feit dat Vincenzo, die reden had het Spaansche hof gunstig te stemmen, Rubens met velerlei geschenken naar Spanje stuurt en in den jongen Vlaam zooveel tact en politieken zin gevonden had, dat hij en zijn minister Chieppio, Rubens niet alleen als een begeleider van 'n karros en paarden, kanonnen, kunstvoorwerpen en schilderijen, maar ook blijkbaar als een diplomatieke hulp aan zijn gezant bij het Spaansche hof Iberti, toevoegt (1603). 't Kan zeker niet alledaagsch genoemd worden dat een Antwerpenaar met zijne innemende manieren en hoofsche omgangsvormen Italianen imponeert; en dat was toch blijkbaar het geval. De wijdloopige correspondentie der meer genoemde personages, waar nog veel van bewaard is, geeft een hoog denkbeeld van Rubens' alzijdige levenskunst. Er zijn zulke aardige détails in die briefwisseling, er zijn zulke snedige en slagvaardige opmerkingen, er zijn typische tafreelen zooals de beschrijving van de groote tevredenheid van den machtigen Spaanschen Minister, den hertog van Lerma, toen hij de verzameling kopieën naar Rafaël en andere groote Italianen nauwkeurig bekeek. Rubens had ze met veel kunst opgesteld, maar met nog meer kunst had hij de doeken,

die op de lange en moeilijke reis ('t schijnt 25 dagen achtereen in de kisten geregend te hebben !) totaal waren bedorven, weer opgeknapt. Zij kregen door het bederf 'n soort antiek cachet en de Lerma hield ze voor origineelen. Rubens schrijft dat hij niets gezegd had om hem dat te doen gelooven, maar ook gemeend had niets te behoeven te zeggen om de Lerma, den koning, de koningin en een heele hofhouding te Valladolid uit den droom te helpen.

Moeilijkheden van allerlei aard, wrijving met Iberti overwon hij blijkbaar spelende, behield er zijn uitstekend humeur onder en schilderde lustig en vaardig..... een „jantje huilt" en „een jantje lacht". Want zoo zijn eigenlijk 't best aangeduid de middelmatige doeken in het Prado die den lachenden Democritus, den weenenden Heraclitus te zien geven. De 12 Apostelschilderijen in z.g. halffiguren [1]) zijn ook weinig overtuigend, maar een waarlijk imposant werk lijkt op de photo het fleurige ruiterportret van den Hertog van Lerma nog in het bezit van de familie de Lerma. Dat moet in de smaak der Spanjaarden gevallen zijn, wier rol in de schilderkunst nog beginnen moest en 't is aardig te denken dat 't niet onmogelijk is dat Rubens, na Titiaan ('t fraaie portret van Karel V in den slag bij Mühlberg), de verwekker is van die grootsche serie ruiterportretten van Don Diego di Velasquez.....

Die eerste spaansche reis is zooiets als de voorbereiding voor zijn latere diplomatieke zendingen

---

[1]) Allen in het Prado Museum te Madrid.

in den tijd dat het rijke leven hem steeds meer gevormd had tot den grooten volledigen mensch in het volle bezit van zijn menigvuldige kundigheden.

De groote geleerde die hij was, en gaandeweg meer zou worden, ontplooide zich in Italië vooral in zijn tweeden Romeinschen tijd, toen hij een jaar met zijn broeder Philip, leerling van Justus Lipsius, in het hart der antieke wereld studeerde : oude letteren, sculptuur en architectuur. De bouwkunst van zijn tijd volgde hij begeesterd, vooral ook te Genua, zoodat hij later (in 1622) te Antwerpen een plaatwerk met 139 prenten kon uitgeven onder den titel: „Palazzi antichi e moderni di Genova, raccolti e desegnati da P. P. Rubens."

Midden onder dat alles bereikte hem de mare dat zijne moeder te Antwerpen zwaar ziek en in stervensgevaar was.

„Salendo a cavallo" — met den voet in den stijgbeugel schrijft hij den Hertog van Mantua — hij ijlt naar Antwerpen — komt te laat — zijne moeder was 19 October 1608, negen dagen voor de afreis van haar zoon, gestorven.

En weenend stond haar groote zoon, naar de formule van Fromentin: „à vingt ans — mûr et maître", aan haar graf. Maar een Rubens-biograaf uit 1840, André van Hasselt, zegt het niet minder juist : „Dès le retour de Rubens en Belgique l'art flamand du XVIIe siècle se trouva créé."

TWEEDE DEEL

IV. ADAGIO CANTABILE

ISABELLA BRANT

„Dus verscheen hij in Nederland als een opgaande zon, die de schoonheid van den dag, welke zij aankondigt, voorspelt".[1])

Maar het besluit zich in Antwerpen te vestigen na den dood van zijne moeder, zal Rubens niet licht gevallen zijn, hij had nu eenmaal in het zuiden zijn „slaghveer in dat aengename vier gezengt."

Maar ten slotte heeft alles er toe medegewerkt hem voor Vlaanderen te behouden.

De kwade dagen zijn voorbij. Geen bloedraad en geen Alva meer, — de Spaansche Nederlanden hebben zich in 1598 tot een soort onafhankelijken staat vereenigd onder de Aartshertogen Albert en Isabella, een vorstenpaar dat, niet het minst door bescherming van kunst en wetenschap, kunstenaars en geleerden, spoedig populair werd. Staat en maatschappij zijn veranderd, godsdienst en kerk, binnen de eenheid hervormd, de vrede en zijn overvloed doen hun intrede, alles wendt zich naar het leven en het geluk: Vlaanderen is gereed tot den ontvangst van Rubens „l'opulente". [2])

In de eerste verdrietige dagen na den dood zijner moeder zal Peter Paul in den broeder

[1]) Victor van Grimbergen 1840.

[2]) „Rubens, l'opulente" — zoo karakteriseert hem Edoardo Mottini in zijn: Pittori Fiamminghi e Olandesi, Milano 1924.

Philip en de zijnen gevonden hebben wat hem in Italië ontbrak, en zijn kunstbroeders, 'n Snellinck, 'n Coeberger, 'n Sebastiaan Vrancx en 'n Henri van Balen ontvingen hem, met Jan Breughel den deken van het Gilde, als een meester. De vlotte wereldling in Rubens zal in de belangstelling der Aartshertogen toch ook een element gevonden hebben dat hem aan het nieuw oplevende vaderland ging binden. Want 't is nog binnen het jaar 1609 dat Albertus en Isabella bij hunnen goudsmid Robert Staes voor 300 gulden de penning met hun beider beeldenaar bestellen, die zij aan een gouden ketting den jongen schilder om de schouders hangen, als zij hem vrijstellen van belastingen en ontheffing geven, ook aan zijn leerlingen, om zich in te schrijven in het Lucasgilde.

Maar weldra, ook nog in 1609, zullen niet alleen gouden, maar ook rozenketenen hem aan Antwerpen binden. De stadsgriffier Jan Brant en zijne vrouw Clara de Moij geven Rubens op 3 October hun dochter Isabella tot vrouw. 't Is niet moeilijk na te gaan waar het paar elkander gevonden heeft, als men weet, dat Clara de Moij de oudste zuster was van Maria, de vrouw van Philip Rubens.

En nu is het voor ieder zichtbaar in het prachtige dubbelportret in de Pinakothek te München, dat de Rubenssymphonie zich van het *Allegro con brio* dat zich met een *Tempo di marcia* had ingezet, tot de rust van 'n zangerig *Adagio* heeft verstild.

Is er in dit portret 'n fijn lyrisme, er is vooral edele beschaving en hoofsche terughoudendheid.

Afb. 9. De Aanbidding der Koningen,
voor het Hoogaltaar der St. Michaelskerk te Antwerpen geschilderd,
thans in het Museum aldaar. 1624.

De jonge fijne kop van den meester is die van den geleerde en van den kunstenaar beiden. Uit Isabella Brant, in de bekoorlijkheid harer jonge jaren, glanst het geluk. De beide figuren zijn in hunne aantrekkelijke modieusheid vereenigd tot eene arabesque van opperste harmonie. En zij die in Rubens uitsluitend de „fougue" willen zien, doen goed dit schoonste van alle dubbelportretten niet voorbij te gaan, dit prachtige werk, waarvan de rust in de conceptie en de uitvoerige detailleering elkander aanvullen. Alles ademt 'n evenwicht als van de grootste der 16e eeuwsche Italianen. De stoffen zijn als door een Moroni geschilderd en beziet de fraaie gemmen en steencammées, uit Italië door den schilder meegebracht en gezet tot smaakvolle armbanden voor zijn bruid : 'n van Eyck stond niet dichter bij de natuur, was niet overtuigender waar.

In distinctie en edele „retenue" staat het verre boven Rembrandt's uitbundige en drastische zelfportret met Saskia te Dresden, dat juist deze beide eigenschappen mist.

De edele terughoudendheid, bij zuidelijken zwier en modieusheid, die de reflex lijkt van het beschaafde Antwerpen in den aanvang der 17e eeuw, in Rubens' dubbelportret, komt nog duidelijker op ons af als wij het werk vergelijken met een ander dubbelportret [1]), dat van Frans Hals in het Rijks Museum, dat wel frisch en levendig

[1]) Een jeugdig echtpaar omstreeks 1623 door Hals geschilderd. „Blij en pikant tafreel" noemt Schmidt-Degener dit werk (dat onlangs voortreffelijk werd schoongemaakt) in zijn: Frans Hals, uitgave H. J. Paris, 1924.

is, maar een teveel geeft in „oebollige leute".

Het *Adagio Cantabile,* dat zoo duidelijk uit Rubens' prachtige portret opklinkt, zingt niet minder zuiver, maar tevens breeder en machtiger in de beroemde „Kruisafname" in de groote kerk te Antwerpen.

Wij voelen het : de kalmte dier eerste Antwerpsche jaren doet het in Italië geleerde tot rustig bezit worden ; wat hij dàar den grootsten der grooten overmoedig en overtuigd ontnam, wordt nu, in het noorden tot rust gekomen, met zekerheid het zijne. Zijn eigen werken groeien nu uit tot bloeienden arbeid.

Veel van wat hij in Italië schilderde, bleek schetsen en voorbereidingen te zijn geweest voor zijn eerste Antwerpsche schilderingen.

'n Schets van Michel-Angelo ligt ten grondslag aan de fresco der Kruisafname in de Trinita del Monte, die zijn trouwste leerling Daniël da Volterra in 1509 maakte, in de groep der heilige vrouwen schijnt „Il Sodoma" door heen. Frederigo Baroccio inspireert zich op het werk van Daniël il Braghettone in zijn werk in Perugia, maar 100 jaar na het ontstaan der Romeinsche frescoschilderij bloeit zij in het meest grootsche evenwicht weer op in Antwerpen.

Een zeer vroeg werk nu in het Museum te Grasse, een oprichting van het Kruis in Italië geschilderd voor de kerk van het H. Kruis van Jerusalem te Rome, waarin 'n motief van Tintoretto (Scuola di San Rocco) doorleefde, vindt haar definitieve uitdrukking in het ensemble der *„Kruisoprichting",* nu in de Antwerpsche Maria

Kerk. Alle studie van de beweging in Italië opgedaan, is hier tot beheerschte kunde geworden.

Van die „fougue" en ten deele beheerschte kunde had hij in Antwerpen reeds aanstonds in 1610 blijk gegeven, toen hij in opdracht van de Gemeente, voor het Raadhuis de „Aanbidding der Koningen" maakte, 5 meter breed en 3 meter hoog, voor de groote som van 1800 gulden. Toen men den Spaanschen diplomaat d'Oliva don Rodrigo Calderon het schoonste wilde geven wat men bezat, gaf men niettegenstaande hevige protesten hem Rubens' werk ten geschenke. Zoo kwam het in het Prado....., maar eerst moest don Calderon nog het hoofd verliezen op het schavot, meegesleurd in den val van den Hertog van Lerma.

Maar met veel meer rust en zekerheid is hij aan den arbeid als hij voor de nu afgebroken H. Walburgiskerk de „Kruisoprichting" schildert. 't Is nu de eerste keer dat hij het groote decoratieve effect volkomen beheerscht, mogelijk ook omdat hij het werk ter plaatse gaat uitvoeren.[1]) Het schilderij zou hoog komen te hangen, want 19 treden leiden tot het altaar, daar onder dit deel van het koor een straat liep. Op de plaats zelf dus is hij zijn compositie gaan afwegen, teneinde zeker te zijn van de dracht van het werk van uit het koor in de kerk, en 't is aardig dat wij weten dat hij een groot zeil leende bij de admiraliteit teneinde daarachter

---

[1]) Dit werd hem later, toen zijn verbeeldingskracht tot de uiterste zuiverheid was uitgegroeid, volkomen onnoodig.

ongestoord te werken. Achter dat zeil zette hij in rustig meesterschap zijn compositie van het Museum te Grasse opnieuw op.

De groote sterke athletenfiguur, die het volle gewicht van het kruis torst, komt nú pas „op zijn poten", nú eerst is de geharnaste krijger in de beweging van het geheel opgenomen, het prachtige Christuslichaam leeft in het midden van de schilderij, als het Licht dat verheven zal worden, al zullen de duisternissen het sein niet begrijpen.

De Italiaansche studies zijn hier tot rijpheid geworden: er knielt op het linker zijluik eene robuste vrouwenfiguur met een kind aan de weelderige borst; Rubens schilderde haar reeds in de door Vincenzo da Gonzaga voor de grafkapel van zijn moeder te Mantua bestelde „Transfiguratie" (nu in het Museum te Nancy). Met andere figuren was deze vrouw door Rubens opgenomen uit Rafaëls laatste werk „de verheerlijking op Tabor." In de H. Walburgiskerk te Antwerpen werd deze rijpe vrouwenfiguur eene waarachtige Rubensiaansche. [1])

En Rubensiaansch is het heele werk, door de *heldhaftige beweging en het gulle pathos.*

Dit altaarstuk van 1610 hangt als tegenstuk van de in 1611 begonnen „Kruisafname" in het

---

[1]) Wij vinden die vrouwefiguur terug in de machtige groep van kinderen, twee jonge en een oude vrouw, op den linker voorgrond van de grootsche aanzet (7 Meter breed) van „Henri IV's intocht te Parijs na den slag bij Ivry", tusschen 1628 en 1631 geschilderd en nu in de Uffizi te Florence.

Afb. 10. De Kruisgang, schets in het Rijksmuseum te Amsterdam, voor het groote Altaarstuk bestemd in de Abdijkerk te Afflighem, thans in het Museum te Brussel. 1636-'37.

transept van de Kathedraal „ohne dazu künstlerisch berechtigt zu sein" zegt Ad. Rosenberg. Wij zijn het hiermede niet eens, maar onderschrijven wat Fromentin zegt dat de beide werken twee verschillende, maar twee juiste en zuivere aspecten van Rubens' kunst geven: „ici (de „Kruisafname") le plus magnifique exemple que nous avons de sa sagesse, et là (de „Kruisoprichting") un des plus étonnants aperçus de sa verve et de ses ardeurs."

En nu is het niet te verwonderen, dat de wezenlijke en natuurlijke vrienden van den meester een geheime voorkeur hebben voor het minder volmaakte, maar meer karakteristieke werk der „Kruisoprichting". De eenstemmigheid voor de „Kruisafname" komt hen verdacht voor, zij zijn die eenstemmigheid voor een werk van hun held niet gewend.

Maar dat ook zij, die de breede vaart van Rubens' beelding moeilijk kunnen volgen, voor de „Kruisafname" zich gewonnen geven, mag geen reden zijn de groote kwaliteiten van rustig evenwicht, waarmede het zangerig lyrisme van Italiaansche huize in de stralende pracht der Vlaamsche kleurnoten werd uitgedrukt, minder te genieten.

Niet alleen in het groote paneel leeft een Italiaansch denkbeeld door, maar ook het zijluik met de Mariafiguur, die vaag aan Isabella Brant herinnert, steunt op Italiaansche herinnering. Het motief van de trap, waar nicht Elisabeth de jonge vrouw verwacht, moet Rubens in Venetië voor Titiaan's „Tempelopgang van Maria" hebben

opgedaan en overigens veredelt hij in dit „Visitatie"-schilderij, in de rustige periode waarin hij nu kan scheppen, zijn eigen in Italië geschilderde compositie die nu in de Villa Borghese is. [1])

Hoe zorgvuldig is nu in dit groote werk alles geschilderd, met hoe veel Vlaamsch gevoel de kleuren gespreid. Zij die het Vlaamsche coloriet ook in de romaniseerende meesters proeven, onderkennen in de beide zijluiken vooral iets van Quinten Matsijs.

Maar vooral: de eigen hand van den schilder geeft aan alles een niet te vervangen charme. Nog is zijn atelier niet de groote werkplaats van het „Groszbetrieb" die hij er weldra van zal gaan maken, er is nog niet de haast en het „laisser-aller" dat, de steeds groeiende kunde en rijpende ervaring ten spijt, niet geheel schaloos zal zijn voor de uitdrukking van zijn oeuvre. Zijn woorden die altijd duidelijk en treffend zullen zijn en blijven, worden nu ook naar hun zorgvuldige uitspraak verzorgd.

En dat alles is met het dubbelportret mede een reflex van het beschaafde leven van Antwerpen zijner dagen. Zuidelijke zwier..... maar het leven is er hartelijk, sterk, eenvoudig en genoegelijk!

Het zijluik met „de Opdracht van het Christus-

---

[1]) Op dit schilderij is de wijzende geste van Elisabeth bijna triviaal, men zie overigens ook dit in een ander licht dan dat van onzen tijd, die ook in „dracht" en „geboorte" tot een „stiekemachtigheid" kwam, die de 17e eeuw zeker niet zou begrepen hebben. In de oude Elisabeth vindt men het vrouwentype, dat wel aangeduid wordt als dat van Rubens' moeder.

kind" is in verband hiermede vooral opmerkelijk. Het kindje gaat van de armen van den ouden priester Simeon, naar die van de profetesse Anna, en dat geschiedt in dien door-en-door Vlaamschen hartelijken eenvoud, die een van Rubens' groote eigenschappen zal blijven, en die ook alle personages op het middentafreel binden zal aan het lichaam des Heeren, dat nog meer door hart en gemoed dan door de armen en handen der mannen en vrouwen gegrepen wordt. Zij, die in Rubens' werk alleen emphase zien, hebben de schilderingen nooit goed bezien, of zijn in bekrompenheid ongevoelig voor natuurlijke vaart in hartelijk leven als het sterk wordt uitgedrukt, zonder den rem van deftigheid — die voor waardigheid, en zure maniertjes — die voor eenvoudigheid moeten doorgaan.

Van het genoegelijke leven dier dagen geven de oudste Rubens' biografen de aardigste getuigenissen.

Als Rubens de definitieve opdracht krijgt voor de altaarschilderingen, oorspronkelijk 6 in getal, voor het hoofdaltaar der St. Walburgiskerk, dan komen Pastoor en kerkmeesters met den schilder, en mogelijk ook met Cornelis van den Geest, den burger aan wiens tusschenkomst het werk vooral schijnt te danken te zijn, in de herberg „Klein Zeeland" bijeen, en wij weten dat er voor 9 gulden vertering gemaakt werd ; dat kon er trouwens wel bij, want het geheel zou 2600 gulden kosten.

Wij weten ook dat gedurende het schilderen van de groote paneelen voor de „Kruisafname", de overheden van het Gilde der Kloveniersdoelen

driemaal bij Rubens zijn komen zien hoe 't werk opschoot.

Schilderijen maken is dan nog een reëel beroep, een fatsoenlijk handwerk, en de Sinjeuren komen zien of de paneelen met zorg gemaakt zijn van deugdelijk hout. Hoe charmant moet zoo'n Zondagmorgenbezoek zijn in het ruime atelier, want wij zijn er van overtuigd dat het keuren van het hout de heeren minder belangrijk voorkwam dan het proeven van des meesters wijn.

Toch moet er ook over het werk gesproken zijn. Want de overheden hadden een Altaarstuk gevraagd ter eere van hun patroon St. Christoffel — en waar was die nu te zien ? „Niet één Christophoros" maar vele „Christusdragers" heb ik u geschilderd !" In Maria's schoot wordt de ongeboren Christus gedragen, de grijze Simeon draagt het jonge Jezuskind in zijn armen, terwijl op het groote stuk in het sombere en glorieuze uur na het volbrachte wereldoffer de doode Heiland door mannen en vrouwen van het Kruis wordt gedragen.

— Jawel, jawel, dat Rubens Grieksch kende wisten de heeren wel, maar ze hadden toch wel graag hun patroon in levende lijve afgebeeld gezien. 't Zal burgemeester Nicolaas Rockox geweest zijn die het geval den sinjeuren nog eens toelichtte, en hij zal 't ook wel geweest zijn die Rubens het middel aan de hand deed om de laatste rimpels uit de voorhoofden der schutterijbestuurders te doen verdwijnen : de reus Christoffel, de populaire Heilige die tegen ongevallen op reis zijne vereer-

ders beschermde[1]), zou op de buitenzijde met den heremiet met de lantaarn worden geschilderd.

Nu moet er bij zulke ontvangsten en onderhandelingen geen vriendelijker man te denken zijn dan Peter-Paul. De zure verwatenheid van menig kunstenaar uit dezen tijd was hem verre. Aardig is in dit verband de anecdote aangaande de „Kruisoprichting". De overlevering wil, dat, toen het schilderij in 1627 eens moest worden nagezien en waarschijnlijk nog eens vernist, de Pastoor en kerkmeesters vroegen of de meester een leege plek op het middenpaneel niet wat zou kunnen aanvullen. „Nu, als jelui dat plezier kan doen dan zal ik er den mooien patrijshond (wij zouden nu zeggen den New Foundlander) op schilderen die jelui straks bij het oversteken van de binnenplaats zoo heeft aangeblaft."

De oorsprong van de „Kruisafname" brengen oudere biografen vooral, in verband met den bouw van Rubens' huis. Want 4 Januari 1611 was hij eigenaar geworden van een stuk grond, waardoor hij buurman werd van de handboogschutters, en nu schijnt hij het bij het vorstelijk uitbouwen van zijn paleis met kadastrale opmetingen niet heel nauw genomen te hebben : hij bouwde zoo stillekens aan op andermans terrein. Het was Rockox die de partijen wist te verzoenen. Aan zijn mooie woning met bijgebouwen zou de meester ongestoord verder bouwen, maar voor het schuttersgilde zou hij een groot altaarstuk maken ter eere van den Patroon der schutters.

---

[1]) Denkt aan de St. Christoffelmedaille in de auto.

Maar 't schilderen van een reus was nu niet bepaald dàt waarop de tot evenwicht komende Peter-Paul zat te wachten, en in stede van den buitensporigen Christusdrager componeerde hij het fijne, ietwat melankolieke ensemble der „Christusdragers", dat in zijn klassieke gebondenheid de eeuwen door de gelukkige verbintenis van *Vlaamsch karakter en Italiaansche schoonheid* beteekent.

Het sujet heeft hem overigens niet spoedig los gelaten. Er is een schilderij met hetzelfde onderwerp in de Eremitage te St. Petersburg. Uit 1614—'15 dateert het groote doek in het Museum van Valenciennes. Maar vooral het nog grootere stuk in het Museum te Rijssel is een zeer aantrekkelijk werk; het Christuslichaam is bijzonder aangrijpend, en de groep der vrouwen is pathetischer, maar 't mist in vergelijking met het Antwerpsche schilderij de evenwichtigheid en de kundige verdeeling der massa's.

Het groote paneel werd 12 September 1612 zoowat op de zelfde plaats opgesteld waar het nu hangt, de twee luiken werden er twee jaar later aangehecht, 't eerste op 18 Februari, 't laatste op 6 Maart. Voor de consecratie van het geheele altaar kwam de geestelijkheid bijeen ter regeling van de plechtigheid, want de boogschutters, waarvan de Burgemeester Rockox [1]) het hoofd was, waren

[1]) Max Rooses is van oordeel, dat de mannekop naast Simeon op het zijluik een portret van den Rubens zoo welgezinden Nicolaas Rockox is. Heel zeker vinden wij zijn beeltenis en die zijner vrouw Adriana Perez op de zijluiken van „Christus en de ongeloovige Thomas",

gewend dat de zaken, in verband met hun eervolle en machtige positie, goed werden gedaan. En toen de H. H. Geestelijken zoo bijeen waren zullen zij zeker vol lof geweest zijn over het werk van den schilder maar..... eenigen vonden den heiligen reus op de achterzijde wel wat erg naakt. Daniël da Volterra hebben wij reeds genoemd in verband met het ontwerp der compositie ; de „broekeman" komt bij het afleveren van het werk weer even om den hoek kijken. [1])

Met Rubens is altijd te praten, hij zal aan 't bezwaar tegemoet komen ; de heeren geestelijken, nu eenmaal bijeen en het onderwerp toch aangeroerd, hadden hier en daar in de kerk nog wel iets gevonden dat gecorrigeerd zou kunnen worden, en Peter-Paul neemt op zich ook 'n vrouweborst te sluieren op 'n schilderij van Coeberger, en zoo zouden zij misschien van het een op het andere gekomen zijn. Maar wij stellen ons voor dat een der ouderen, 'n ronde flinke Vlaam onder de heeren gezegd zal hebben : „Awel, awel, nu is het verder wel genoeg ! zulle !" Wat zou echter het gezelschap verbaasd gestaan hebben als iemand hen de preutschheid van onzen schijnheiligen tijd had voorspeld.....

---

tusschen 1613 en 1615 geschilderd en in het Museum te Antwerpen te zien. Oorspronkelijk was dat altaarstuk bestemd voor hun grafkapel in de kerk der *Recolletten* te Antwerpen.

[1]) Daniël Riccarelli, geb. te Voltera in 1509, bijgenaamd „il braghettone", in Frankrijk „Daniël le culottier", omdat hij voor Paulus IV het „Jongste Gericht" van zijn leermeester Michel Angelo hier en daar bekleedde.

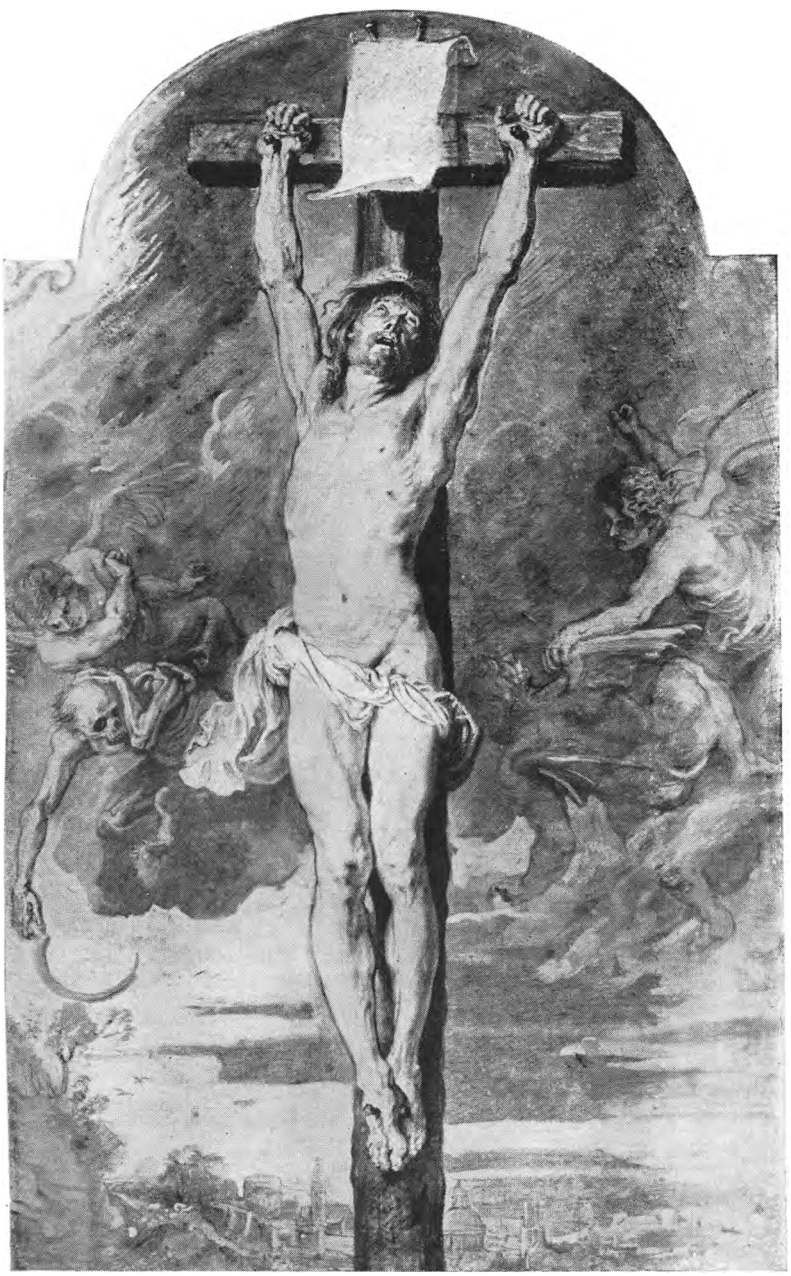
En zoo werd dan op 22 Juli 1614 het stralende geheel onthuld voor heel kunstzinnig Antwerpen. Velen van hen zal de meester na afloop der kerkelijke plechtigheid wel hebben mee genomen naar zijn Pallazzo op den „Wapper" — een glas moet er toch bij gedronken worden, en de overheden van het gilde zullen als bij vorige bezoeken wel weder een flinke fooi gelaten hebben aan de bedienden van den huize Rubens.[1]) De knappe struische gastvrouw is met den meester het middelpunt van de feestelijke ontvangst. Men buigt zich voor 's meesters Genie. Niemand in de Nederlanden en eigenlijk in de heele wereld was met hem te vergelijken, en men bewondert zijn werken in zijn woning verspreid, tusschen de fraaie en zeldzame kunstwerken uit alle tijden, die er in zijn „Pantheon" waren opgesteld.

Misschien stonden er nog de portretten van de Aartshertogen, wier hofschilder hij in 1609 met een jaargeld van 1500 gulden was geworden, met de uitdrukkelijke permissie in Antwerpen te blijven wonen.

Het portretstuk van Justus Lipsius en 3 zijner leerlingen, waaronder Philip Rubens, stond waarschijnlijk in zijn huis. Hij had het filosofisch gezelschap geschilderd onder de buste van Seneca (of wat hij er voor aanzag) en vier nederlandche tulpen in een vaasje vóór het borstbeeld getuigden in rederijkers bloemtaal, van de begeestering der geleerden voor de wijsheid der ouden. [2])

[1]) De verrekeningen hiervan zijn gevonden.

[2]) Het bijzonder serieus geschilderde werk te Florence in de Pitti Galerie.



Afb. 11. Christus aan het Kruis,
gewasschen teekening in het Boymans' Museum te Rotterdam.

Philip was in 1611 gestorven, heel Antwerpen kende den geleerden stadsecretaris die niet ouder dan 38 jaar werd. Vrienden zullen zich in herinnering aan den beminnelijken man voor dit schilderij van de vier wijsgeeren hebben opgehouden, terwijl anderen mogelijk voor de Cimon en Pero of de „Caritas romana" [1]) het symbool herkend hebben van 's meesters heele oeuvre: de overvloedige vlaamsche jeugd en weelderige gezondheid komt het oude afgematte Italië te hulp, *de Italiaansche kunst laaft zich aan Vlaanderens bloeiende borsten.*

Maar zoo juist had Rubens geheel met eigen hand de Jupiter en Calisto voltooid, die nu in het Museum te Cassel prijkt. De schilders onder de bezoekers zullen vooral voor dit werk van brio begrepen hebben, dat alle naijver nutteloos zou zijn, want hier waren zij in de werkplaats van den man wiens verschijnen een eeuw lang in Vlaanderen was voorbereid en — waarvoor zij zich slechts te buigen hadden.

Intusschen bogen zich de overheden van het schuttersgilde voor de gracieuze Isabella Brant, en overreikten haar met vriendelijke woorden het stel fraaie handschoenen waarvoor zij 8 gulden en 10 stuivers hadden uitgetrokken.

---

[1]) Nu in de Ermitage te St. Petersburg. In 1635 schildert Rubens hetzelfde onderwerp. Het meesterwerk in het Rijks Museum, waarin het zilverachtige rood der draperie door Schmidt-Degener als bijzonder kenmerkend voor 's meesters eigen hand wordt geacht, heeft ook ons inziens, niet de vermaardheid die het verdient.

Die handschoenen kwamen Isabella zeker toe, want voor een niet gering deel was de rust van het *Adagio Cantabile* haar werk, of wilt u 't anders: zij was er het symbool van.

V. ANDANTE RELIGIOSO

TRENTE EN RUBENS

Afb. 12. Het „groote" Laatste Oordeel.
Oude Pinacotheek te München. 1615-'16.

De studie van de 15e eeuwsche geestelijke stroomingen schijnt nog altijd zóó de geesten te boeien, dat in hare beteekenis de echte „Kerkhervorming" der 16e eeuw, door het „publiek" of niet gekend, of belangrijk onderschat wordt.

De naam „reformatie" voor de godsdienstige bewegingen uit het allereerste begin der 16e eeuw is even historisch gevestigd als onjuist. De uiteindelijke gevolgen van Luthers optreden brachten geen herleefden godsdienstzin, geen hernieuwde levensvroomheid, noch hernomen geestesvrijheid. Duizenden hebben aanvankelijk dit drievoudige ideaal in de nieuwe prediking meenen te vinden.

Waar was de waarheid in die bewogen dagen? Waar was de Geest „in 't barnen van dien storm der weifelende tongen?"

Als 't zeker is dat halve volkeren, in afwachting van wat „de breede raet der Kercke" zou beslissen, zich met hoofd en hart in de nieuwe beweging stortten, dan is 't even zeker, dat als een terugslag op de eerste golf van enthousiasme, velen, vooral in de latijnsche landen, spoedig de *breuk* met de kerk onderkenden, waar zij aanvankelijk *hervorming* hadden nagestreefd. De „Reformatio in capite et in membris", waar in de tweede helft der 15e en de eerste helft der 16e eeuw om gesmeekt werd, kwam eindelijk in de tweede helft der 16e eeuw tot stand. Het „Protestantisme", het dient

erkend, was de directe oorzaak dat de Kerk vanuit Trente kreeg een ensemble van hervormingen, die het Katholieke leven disciplineerden van de eerste Wassching tot de laatste Zalving, en die al de deelen der hiërarchie, van den leek tot het hoogste kerkelijk ambt, rangschikten. En die hervorming die de Kerk haast onherkenbaar verjongde, heeft historisch den naam contra-reformatie gekregen.

Het Concilie stelde vast dat de traditie, de overlevering, naast den Bijbel de bron is van de geopenbaarde waarheid, van de leering en het geloof. Was het groote woord uit Nicea geweest „consubstantiatie" — wezenseenheid van Vader en Zoon, uit Trente klonk : „transsubstantiatie" — wijn en brood in het lichaam en bloed van Christus veranderd. De milde leer van het Vagevuur werd bindend erkend. In de verbonden strijdende en triomfeerende Kerk waren de heiligen als middelaars aangewezen.

De Romeinsche eenheid en grootheid rees uit het machtige Te Deum, dat tenslotte uit Trente klonk, verheerlijkt op. De pauselijke autoriteit is luisterlijk vergroot door Paulus III. Na hem geven niet alleen Paulus IV, Puis IV, Pius V en Sixtus V verheven voorbeelden van deugd en strenge zeden, maar ook van wijs beleid in het besturen der H. Kerk.

Maar de wijste verordeningen der Kerk zouden doode letter gebleven zijn, waren niet van alle zijden ardente naturen ter beschikking gerezen om de godsdienstige vernieuwing aan geestelijkheid en volk tot stand te brengen, in een mystische

vaart die de Kerk in geen eeuwen had gekend. Reeds in de late middeneeuwen hadden 'n Suso [1]) en een Tauler [2]) en de „Broeders des gemeenen levens" het verstand der scholastiek wat terzijde geschoven voor het gevoelselement in het geloof. Maar het streven naar volledig opgaan in de Godheid dat zich speciaal uit in het innerlijk medeleven met het lijden des Heeren, vindt in het einde der 16e eeuw gloeiende zielen, als eene Heilige Theresia, wat later eene Maria van Agreda, eene Marina van Escobar. Ascese voert tot extase, en bovenaardsche verrukkingen bij honderden in Italië : Catharina Adorna in Genua, Maria Maddalena de Pazzis in Florence, de Zalige Michelina in Pesaro, de Heilige Margareta in Cortona. Begenadigden worden gezegend met de verschijningen van Christus en de Moeder Gods. De Mariavereering heeft 1200 oorden van genade opgeroepen. [3])

De groote orden wedijverden onderling, en waar de Dominicanen met theologen als Melchior Cano of Soto invloed op den loop van het Concilie hadden uitgeoefend, had de Sociëteit van Jezus met Laynez en Salmeron in Trente haar groote mannen. Aloysius van Gonzaga en St. Stanislaus

---

[1]) Suso, de zalige Hendrik de Berg, Dominicaan, † 1366. Zijn theologische werken werden vooral in de 15e eeuw hoogelijk gewaardeerd.

[2]) Johannes Tauler, eveneens Dominicaan, † 1361, had vooral door het mystieke karakter zijner predicaties veel invloed op de geesten, ook in de volgende eeuwen.

[3]) „Atlas Marianus" door den Jezuiet Gumppenberg in 1673 uitgegeven.

Kostka zijn de schitterende voorbeelden van hetgeen de Sociëteit met de heiliging der zielen voorhad.

Alle liefde, alle warmte van overtuiging en toewijding werden opgeroepen, de predicatie kwam op een hoog plan. De Catechismus van Trente werd deels door kunstenaars van het woord tot het volk gebracht. De visionaire Heiligen waarvan wij er noemden, sleepten halve landen mede en ook het soort visionairen, die wij kunstenaars heeten, snelden ter hulpe om de noodzakelijke hervorming in hoofd en leden te helpen voltrekken teneinde de grootheid en eenheid der Kerk te bewaren of te herstellen.

Van die eenheid en van die grootheid wist de architectuur dier dagen hartstochtelijk te getuigen.

Wat een prachtig bestel ligt er toch in de wereldgebeurtenissen te pronk. Toen het leven der architectuur haar gebracht had in de periode van het overdadige kleurige herfstleven der barok, toen een teveel in de middelen een weelderige vormgeving moest oproepen, toen na de *lijn* het *vlak*, en na het vlak het *lichaam* in de bouw- en sierkunst moest worden uitgedrukt, toen vroeg het verheerlijkt lichaam der Kerk in de rijke weelderige attributen waarmede het uit Trente in eene volrijpheid die het verjongde op de wereld toetrad, aan die architectuur om van „de heerlijckheit der kercke" te getuigen. En ik vraag u, zich het voorplein van de St. Pieter voor den geest te halen, om in Bernini's colonnade de grandiose trek van het Oecumenische Concilie te herkennen en in de wijde geste, waarmede de armen der

Afb. 13. Amor houdt Venus den spiegel voor.
Liechtensteinsche Galerie te Weenen. 1613-'15.

roemruchte basiliek als 't ware de wereld opnieuw tot zich willen trekken, te zien hoe ook de bouwkunst de zielen wil grijpen, toen van uit Trente de Kerk weer machtig ingreep in de gebeurtenissen.

Het retour-offensief in grooten stijl, zooals de strategen zich zouden uitdrukken, dat de Kerk vanuit haar kamp in Trente had ingesteld, werd haar „Marneslag", en speelde haar de eene verloren veste na de andere in handen.

In de latijnsche landen, in Oostenrijk en Frankrijk en ook in de Zuidelijke Nederlanden slaagde dit retour-offensief geheel volgens het plan. Maar de Kerk wist toen ook in die landen alle geesten tot zich te trekken, alle intelligentie, alle gaven in haar dienst te nemen.

Italië ging voor met een Vignola en een Giacomo della Porte, die in „Il Gesù" het nieuwe type van het kerkgebouw, geestelijken en geloovigen één — geen afgesloten koor, — reeds vóór de voltooiïng van de St. Pieter verwezenlijkt had. Maar de schilderkunst wordt om zoo te zeggen de „voerkunst" bij uitnemendheid.

Zooals in den godsdienstzin veel op het *gevoel* is ingesteld, zoo zal in beeldende kunsten alles streven naar het *schilderachtige effect*, naar een „eenheid in het schilderachtige" door eene verbinding van spiegelend marmer, goudglans en bonte schilderingen.

En in deze interieurs klonk de nieuwe muziek zooals Palestrina ze hervormd had, tot een eenheid met het woord. Van de 17e-eeuwsche Italiaansche componisten Viadana en Monteverde zeggen de tijdgenooten dat zij „in tonen schilderen".

De schilderkunst zelf tracht in Italië met 'n Annibale Carracci, 'n Dominichino, 'n Albani en een Guido Reni de groote beweging te leiden; het is weer niet het „gevoel" dat hen ontbreekt.

De beeldhouwkunst, die misschien het laatst veranderde, vond Lorenzo Bernini in wien de ziel van het tijdvak wel héél sterk leefde.

Peter Paul Rubens wordt boven en meer dan allen de schilder der contra-reformatie.

Sinds de prille jeugd trouw zoon der Kerk, begeesterd voorvechter der contra-reformatorische actie, vriend der contra-reformatoren bij uitnemendheid, de Jezuieten.

Hij stelde zijn penseel in hun directen dienst, hij sierde hun kerken met de levendige werken die wij kennen. [1])

't Is een eer voor de Sociëteit dat Rubens, „de Meester van het leven", die de toekomst der schilderkunst zou beheerschen voor eeuwen [2]) het wezen der Sociëteit waardeerde, haar strijd tot den zijne maakte en de behoudende kracht in het streven harer leden onderkende. Maar niet alleen de Jezuieten bouwen kerken, al geven zij ook hun naam aan het type van het 17de-eeuwsche ge-

---

[1]) Rubens' eerste groote decoratieve opdracht krijgt hij direct na zijn terugkeer uit Italië, van de Jezuieten, die hem hun geheele kerk te Antwerpen doen beschilderen.

[2]) Hij beheerschte de 18e eeuw in Frankrijk met Watteau en al de anderen, in Engeland met Reynolds en Gainsborough, terwijl in de 19e eeuw Géricault en Delacroix zijn voortzetters zijn.

bouw, een breede kerkelijke bouwwerkzaamheid breekt door in alle landen waar de stem van het Trentsche Concilie schalt. Kerken en kloosters, stiften en abdijen rijzen driftig uit den bodem van stad en land. [1]) Kerkelijke communiteiten strijden om werken uit het Antwerpsche atelier.

Rubens en zijn leerlingen zijn gereed hun geloof en hun Kerk zooals zij in een stralende apotheose vanuit het oecumenisch concilie waren opgerezen, hun volk en de wereld in de kracht van geschilderde verbeeldingen te toonen. [2])

De Christus vooral, en liefst in de straling zijner heiligen. Maar ook de wrekende God, op het punt de wereld te verdelgen, die gered wordt door de tusschenkomst der Middelaren, of de Zaligmaker op den wereldbol heffende den Kelk des Heils.

En als hoog op den zegewagen de tiara-gekroonde „Kercke" dien Kelk des Heils heft in den vorm der monstrans, dan is deze „triomf der Eucharistie over onwetendheid en verblinding" de zegepraal van Trente. Groepeert Rubens in de

---

[1]) Reist met een auto Belgisch Brabant eens af. De Abdijen van Park bij Leuven, Tongerloo en vooral Averbode zullen in hunnen grootschen aanleg en opbouw U overweldigen.

[2]) Antoon van Dijck, Frans Snijders, Jan Breughel, Th. van Thulden (uit 's Hertogenbosch), Jan Wildens, Lucas van Uden, Justus van Egmont, Erasmus Quellinus, Lucas Vorsterman (uit Zalt-Bommel), Daniël Zeghers, Th. Willeborts, Jan van Hoeck.... en vele, vele anderen.

zelfde wandtapijten-cyclus [1]) de kerkvaderlijke verdedigers van het H. Avondmaal, tot een tegenstuk van de vier Evangelisten, dan is het de hooge raad der Kerk, die door Rubens' penseel spreekt.

B. H. Molkenboer zegt het juist: „Rubens ontpopte zich meer en meer als de schilderlijke vierder van de triomfen der Roomsche Kerk" [2]), maar ook, en vooral, als op het Kruis, in doodsnood en duisternis de geest, met den kreet waarvan de Evangelist ons verhaalt, het geteisterde lichaam verlaat, vindt Rubens zoo natuurlijk de grootte en diepte tevens van zijn hartstochtelijk pathos, dan kan hij, zooals hij dat ook vermocht in de haast wilde gebaren der vrienden en leerlingen van den gestorven Christus op den schoot Zijner Moeder, al zijn innige vroomheid in het hem eigen rhythme uitleven. Jezus' dramatische Kruisdood en de overvloedige genaden, die van den Louterings-berg stroomen, of de geloofsovertuiging van Heiligen te midden der folteringen, terwijl de eeuwige vreugden des Hemels hen reeds tegenglanzen van hoog uit de wolken, ziet! dat was stof naar het hart van den tijd en naar de hand van den machtigen man, die met zelden geëvenaarde vruchtbaarheid steeds weer verhaalde van de onwrikbaar gebleven gehechtheid aan het oude geloof, of de overtuigde terugkeer van zijn Vlaamsche volk naar de Moederkerk.

---

[1]) De tapijt-ontwerpen voor Isabella ontworpen en die, uitgevoerd, geschonken werden aan een klooster te Madrid.

[2]) In „Studia Catholica" 1927, afl. 2, „Vondel en de kunst".

Maar ook weet hij naast de Schriften uit de „gouden legende" [1]) te putten en als stof te doen dienen voor de meest pompeuze decoratie waarmede de Roomsche Kerk in de 17de eeuw zich tooit, den volke verkondigend, dat zij onder de slagen niet gevallen, onder den aanval niet bezweken is, maar dat ze jong en krachtig is als te voren, ja! dat ze verjongd en versterkt terugkeert uit Trente. Meer gericht naar prediking en overreding dan naar gebed en inkeer, grijpen de aan de Kerk verknochte kunstenaars, en wie was dat méér dan de Antwerpsche meester, naar de meest imponeerende stoffen, die in opvallende beweeglijkheid aangrijpend en meesleepend worden verbeeld.

Wij zullen voor U niet schetsen den ontwikkelingsgang van Rubens' religieuse oeuvre, doch U liever voeren voor eenige van zijn doeken die hoogtepunten zijn in die ontwikkeling, wanneer hij is in het volle bezit van zijn schoonste schildersgaven, in de vrije uitoefening van zijn meest geschoolde techniek, als hij het orkest zijner leerlingen als één instrument volmaakt bespeelt.

— Als een echt „Andante religioso" klinkt Rubens' religieuse natuur ons tegen uit de om-

---

[1]) „Legenda aurea" of „Legenda Sanctorum" van Jacobus de Varagine (ook wel Voragine), geb. te Vierage in 1228, † 1298, het groote middeneeuwsche verzamelboek, waar eeuwenlang Christelijke kunstenaars inspiratie vonden. Een goede Fransche vertaling is die van Teodor de Wyzewa. Perrin et Cie., Paris.

streeks 1620 geschilderde „opwekking van Lazarus", nu in het Berlijnsche Museum.

Met hoeveel eenvoudigheid, met wat echte menschelijkheid is dit wonder door Rubens in beeld gebracht.

Waar juist Rembrandt in zijn z.g. „groote opwekking van Lazarus" (± 1632) het gegeven zoo echt naar het rhythme der Barok behandelde, een Christus gaf in de imponeerende figuur van den Thaumaturg, die met machtig gebaar, tot hevige ontroering, ja, tot schrik der omstanders, zijn vriend Lazarus ten leven roept, daar behandelde Rubens het gegeven zoo direct en uiterst eenvoudig, zoo vrij van alle theatraliteit.

Geen schokkende tegenstelling als bij Rembrandt tusschen leven en dood, tusschen almacht en onmacht, tusschen kracht en uiterste zwakte, tusschen licht en donker, rust en beweging. — Neen, Rubens heeft in zachte samenvloeïing de liefste menschelijke gevoelens op dit paneel in het Kaiser Friedrich-Museum gespreid.

Ademt bij Rembrandt het werk eene wat geforceerde heroïsche atmosfeer, bij Rubens baadt het tafereel in een sfeer van aandoenlijke maar natuurlijke teederheid. Is bij Rembrandt het ontstellende wonder mateloos uitgezet tot een schokkend en onnatuurlijk gebeuren, — bij Rubens is alles even gewoon en vanzelf sprekend. Niet ontzetting drijft de menschen uit elkander maar een innig gevoel van dankbare liefde bindt de figuren aaneen op Rubens' schilderij. — 't Wonder van liefde!

De liefde van den Vriend roept den gestorven

Lazarus in Zijne armen, de liefde van de zuster doet Martha zich den broeder te voet werpen.

En zij „die het beste deel heeft verkoren", heeft slechts oogen voor den Heiland.

Rembrandt's Christus uit 1632 gebiedt met de linkerhand over dood en leven, terwijl de rechterhand met de gebalde vuist op de heup het gebaar accentueert.

Wijst Rembrandt's Christushand eerder den *dood* terug, de rechterhand van Rubens' Christus wenkt meer het *leven*, en in dit levenwekkende gebaar ligt reeds eene wijde omarming aangegeven.

Bij Rembrandt's Lazarus ligt de ankylose van den dood nog over het geheele wezen, bij Rubens' Lazarus is de eerste voetstap vanuit het graf reeds bijna een knieval.

Niet de *dood* en zijn *mysterie* houdt ons bij Rubens gevangen, maar het *leven* en zijn lokkende *geheimen* glimlachen uit het doek. De Noord-Nederlandsche protestantsche barokmeester staat vreemd tegenover het gebeuren. Maar de Zuid-Nederlander uit hier al de gemeenzaamheid van den katholiek voor wien het wonder bijna vanzelfsprekend is.

Bij Rembrandt wijkt een ieder als ontzet: *centrifugaal* is de groep geconstrueerd, bij Rubens daarentegen grijpt de figuurcompositie *centripetaal* ineen.

Deze Christus is minder de geaureoleerde Zoon Gods dan de minnende en innemende Menschenzoon, die Lazarus langs een trap uit het duister der *verlatenheid* in het licht van de *liefde* terug-

bracht, waar grijpende handen hem in den kring der zijnen terugbrengen.

Los van decoratieve architectuureischen, vrij van de draaiende en zwaaiende kolommen, minder onder invloed van de zwellende entablementen en lijstwerken, buiten de verplichting de stem te verheffen en het gebaar al te veel nadruk te geven, of door sterk aangezette perspectief de plasticiteit te overdrijven, is Rubens in dit werk de harmonieuze zanger van het blijde leven dat als 'n groote weldaad Lazarus wordt hergeven.

Rembrandt's ets weet ook door de halfcirkelvormige omraming den indruk van het barokdecoratieve te versterken. Donkere strepen omlijsten Rembrandt's tafreel dat, gecomposeerd als een treffend altaarstuk, een typische staal is van den jongen Amsterdamschen meester, toen hij, in heftig bewogen scènes met beweeglijke figuren, eene kunst gaf van schitterende uiterlijkheid.

De „tweede" Rembrandt, die de barok verliet om in klassieke eenvoudigheid zijn ontroeringen in nooit vóór noch ná hem geëvenaarde argeloosheid neer te schrijven, heeft later hetzelfde onderwerp, Lazarus' opwekking, in geheel verschillend sentiment gegeven. Maar Rubens, die de latere kunst van Italië internationaal zal verbreiden, geeft in het hierbij gereproduceerde schilderij ons de schoonste zijde van zijn naar het leven en de liefde gekeerden geest te zien.

De schets voor het schilderij is in het Louvre Museum. De uitvoering van het groote werk (H. 2,63, B. 1,96) is in hoofdzaak van Van Dijck, wiens weeker gemoed en wiens gematigde hand

Afb. 14. De Vruchtenguirlande. Oude Pinacotheek te München. 1615-'17.

zeker onder Rubens' leerlingen het meest was aangewezen om de schets te vergrooten, maar de stralende gezondheid van het geheel en de levendige detailleeringen wijzen er op, dat de meester het geheele, door van Dijck aangelegde doek herzag en overschilderde.

Inderdaad naar het leven en de liefde is in dit werk alles gericht en bij de begrippen, *liefde en leven,* komt de *gezondheid* van 's meesters harmonische schildersgaven zich voegen.

De 43-jarige Rubens heeft zelden jonger geschilderd aan jeugdige figuren die in innige liefde verbonden schijnen.

Twee jaar vroeger ontstond „de verrezen Christus en de rouwmoedige Zondaars", dat nu in de Oude Pinakotheek te München hangt.

Jezus strekt de doorboorde rechterhand uit naar Petrus met de saamgevouwen handen, en blikt langs het betraande gelaat van Koning David in de oogen van den zondaar die, naast Hem ten kruise hangende, zich aan Hem gaf, terwijl de linkerhand met een gebaar van opheffing zich naar de knielende Maria Magdalena richt.

Geen askese in deze figuren, geen gehallucineerde zielen in verzwakte lichamen, maar gezonde geesten zijn deze rouwmoedigen in gezonde lichamen. Vol menschelijk leven is dit alles! Ook hier eene door de liefde gebonden figurengroep in eene meesterlijke centripetale klassieke gebondenheid. Dit alles heeft maar weinig met het begrip barok te maken dat de Fransche archeoloog Millin (1759—1818) reeds als volgt omschreef: „Le baroque est une nuance du

bizarre il en est pour ainsi dire le raffinement et l'abus".

Deze gebondenheid heeft niets van de bandeloosheid van het late Italiaansche streven. Alles is bij Rubens te natuurlijk en te gezond. Men heeft den Italiaanschen schilder Barocci († 1612) verweten, dat zijne figuren den indruk geven „zich met rozen te voeden". Rubens' figuren in zijne religieuse schilderijen getuigen echter van harmonischen groei en rijp leven, dat uit zijn penseel zoo natuurlijk met de verf zich aan het paneel hecht.

Ook „Christus en de rouwmoedige zondaars" is een opstandingsschilderij. Tot nieuw leven kwamen ook Petrus en Magdalena, David en de „moordenaar", zoo goed als Lazarus, toen de Man tot hen sprak, die handelde „comme ayant une force". En zelfs in deze „modus" die gewend is naar 't lieflijke, handelt Rubens desgelijks als in rijkste ontplooiing hij zijn palet opzet. In beide schilderijen is het vlammende rood van Christus' overkleed de bindende gloeiende kleurnoot, waar het blankste incarnaat der vrouwenfiguren met goud doorlichte refleksen zich tegen aanvleien. In oppositie hiertegen staan de gebruinde koppen en ledematen der mannenfiguren, zoo dicht onder de huid van bloed doorstroomd, en de blauwen en lichte bruinen in lucht en achtergond. Flitsende lichten op de glimmende plooien der gewaden ontnemen alle doode plekken aan de schilderij, waar deze meest *levendmakende* onder de schilders verhaalt van Hem, die van zich zelf getuigde dat Hij was de weg, de waarheid en het *leven*. In het

levende katholicisme der 17e eeuw vond niet alleen Rubens' kunst de krachtigste inspiratie en gaf de Kerk hem zijn grootsche en beste opdrachten, maar Rubens' persoon vond in de directe dienaren dier Kerk zijn beste vrienden.

En daar wij Nederlanders altijd een portret verstaan en begrijpen [1]), voeren wij U voor het portret van Michaël Ophovius van 1618.

In zeer veel opzichten kan men zich geen sprekender Rubens-portret voorstellen dan het groote schilderij naar den Dominicaner Pater dat het Mauritshuis het geluk heeft te bezitten. Een sprekend portret zeker, want rustig en ernstig betoogend, met een verklarend uitgestoken rechterhand, komt zeldzaam levend, in het sobere zwart en wit van de somptueuse plooienval van het Dominicaansche habijt, het conterfeitsel van een krachtig man ons van uit de lijst tegemoet.

Er zijn weinig overtuigender portretstukken van den meester dan dit eenvoudige mannelijke krachtige stuk dat daarenboven door de figuur van den geportretteerde wel héél bijzonder Rubensiaansch is.

Wij hebben elders [2]) reeds onze meening gegeven dat Rubens, evenals Rembrandt, niet in den eigenlijken zin portretschilder is en dat de figuren van Rubens, mannen of vrouwen, altijd en overal in de eerste plaats „Rubensianen" zijn.

---

[1]) Il était dans la destinée de la Hollande d'aimer ce qui ressemble, d'y revenir un jour ou l'autre, de se survivre et de se sauver par le portrait (Eugène Fromentin).

[2]) Rembrandtiana, Huib Luns, blz. 173.

De machtige scheppers onder de héél groote kunstenaars, die levende in een door hen geschapen wereld zich niet willen en kunnen indenken in de wereld van hun model, staan eigenlijk boven het genre; zij zijn méér dan portretschilders. Zij zijn vertolkers, in hun eigen rhythme, van menschverbeeldingen, waarin zij hun eigen wezen zeer nadrukkelijk uiten. De héél grooten doen met hunne modellen wat volgens Vondel dichters doen met „vaerzen": „zij schoeien ze op den leest van hunnen goddelijken geest". Nadert de te beelden figuur des schilders wezen, is m.a.w. de te portretteeren uit zich zelf reeds een „Rubensiaan", dan wordt wel heel bijzonder een nadrukkelijk karaktervol werk verkregen.

Wie is nu Michael Ophovius?

Rubens' biechtvader wordt dit portret van oudsher genoemd, en er is geen reden om er aan te twijfelen dat Ophovius Rubens' geestelijke vertrouwensman geweest is, maar er is wel reden de groote figuur van dezen Dominicaan den titel te geven waarop hij canoniek recht heeft, n.l. die van Bisschop van 's-Hertogenbosch.

In alle opzichten een merkwaardig man, en op héél bijzondere wijze een kind van zijn tijd. Zijn edele figuur is niet alleen onafscheidelijk verbonden aan de geschiedenis van de stad en het bisdom 's-Hertogenbosch, maar op een belangrijke post in de Nederlandsche contra-reformatie, is hij eene figuur uit dezelfde beweging die in Rubens een harer kostbaarste krachten bezat. Niet alleen aan de zijde van zijn wettigen vorst, maar ook aan de zijde van zijn kerk, strijdt

Afb. 15. Bacchanaal, vermoedelijk met hulp van Ant. van Dijck geschilderd. Museum te Berlijn. 1620.

immers ook Rubens aan het vlaamsche front.

In dienst van de Aartshertogen als diplomaat, in warme vriendschap verbonden met militairen als Spinola, van wien hij een prachtig portret naliet [1]), maar van wien hij tevens terloops verklaarde dat hij evenveel smaak had als een zakkendrager [2]), is hij als medestrijder vertrouwd met Predikheeren en Jezuïeten. Onder de Antwerpsche Dominicanen moet Rubens zich persoonlijk bijzonder tot Michael Ophovius aangetrokken gevoeld hebben.

Als Rubens zelf was Ophovius, die in 's-Hertogenbosch in 1563 werd geboren, als jongen naar Antwerpen gekomen. Zeer onder den indruk van de geweldenarijen der nieuwlichters, was Ophovius een dier jongelingen, die na het herstel door Parma, zich aanmeldden om de gedunde gelederen der predikheeren te komen versterken.

Als Rubens was Ophovius héél jong reeds zeer begaafd, en als Rubens gaat hij naar Italië, 't land van alle schoonheid en wijsheid. Hij studeert te Bologna en komt als geleerde terug.

Direct daarop doceert hij in het Leuvensche klooster de wijsbegeerte, en verwerft in 1610 den magistertitel. Uiterst actief, wonderlijk veelzijdig is hij het type van den contra-reformator ; ondernemend en voortvarend, predikend van den kansel, en ijverend in den biechtstoel.

Weldra Prior te Leuven, zullen daarna de Ant-

---

[1]) In het Museum te Brunswijk.

[2]) Brief aan zijn vriend Peiresc.

werpsche Dominicanen hem viermaal door hun keuze tot hun hoofd maken.

De vernieuwing van de St. Pauluskerk te Antwerpen is zijn werk; alles herstellen in de zielen, alles weer opbouwen wat verwoest werd. 't Is voor deze kerk der Dominicanen, dat Rubens een 4-tal groote schilderingen maakte.

In 1611 is Ophovius Provinciaal van de Nederlandsche Provincie der Predikheeren, en later Prefect der Missie, in overleg met de Propaganda door de Oversten der Orde van Dominicus in de Vereenigde Provinciën ingesteld. [1])

Zelf aan het hoofd van uiterst strijdbare mannen doet hij nu uitvallen op vijandig gebied.

Bij een dier uitvallen, dien hij persoonlijk onderneemt, raakt hij gevangen.

Voor familiezaken moest van Ophoven naar Heusden, en kreeg daartoe een vrijgeleide. Aartshertogin Isabella droeg hem toen op onderhandelingen te openen met Willem van Horn, commandant van Heusden. 't Is nooit gebleken, of de berichten omtrent de weifelende houding van den bevelhebber der grensvesting lokmiddel en valstrik geweest zijn, of dat Willem van Horn van gedachten veranderd was, maar alle tact, waar Ophovius toch zoo over beschikte, belette niet dat hij gevankelijk naar Den Haag vervoerd werd.

Daar in Den Haag hebben ze blijkbaar niet precies geweten wien ze voor hadden. Dat blijkt op twee wijzen.

---

[1]) Voor deze en andere bijzonderheden: „De predikheeren te 's Hertogenbosch", door p. fr. G. A. Meyer O.P.

Om te beginnen meende men dezen monnik wel tot de nieuwe leer te kunnen bekeeren. Wij „hooren van hier" de boven-Moerdijksche theologische redenaties, waarmede Rosaeus en Festus, de eerste, hofprediker der Staten, de tweede, theologisch hoogleeraar aan de Leidsche Universiteit, den monnik te lijf gingen. Dat de redeneertrant op den Zuid-Nederlander niet den minsten indruk maakte, en dat de inhoud voor hem al even weinig bekoorlijks had, bleek alras, en spoedig werd om schandaal te voorkomen het openbaar debat met den wetenschappelijk geschoolde, die Ophovius zich toonde, afgebroken.

Dat men hem tenslotte na 18 maanden kerkerstraf tegen eenige krijgsgevangenen der Zuidelijken uitwisselde en vrijliet, is het tweede bewijs dat men in Den Haag niet wist met wien men te doen had. Want 't was Ophovius geweest, die een jaar lang de spionnage leidde die op verzoek van den Nuntius te Keulen, te Dordt, gedurende de zittingen van de Synode was ingericht. Door Ophovius' handen gingen de berichten over alles wat door de predikanten verhandeld werd, dag voor dag naar Rome.....

Wij willen met deze uitweiding maar zeggen, dat de man, dien Isabella niet vergat, en die in 1626 werd voorgedragen tot bisschop van 's-Hertogenbosch, een strijdbare figuur was van Rubensiaanschen snit. Wij zullen den voor de contrareformatie zoo noodlottigen val van de grensvesting 's-Hertogenbosch, evenmin beschrijven als het vertrek van den kranigen bisschop, die van 30 Oct. 1626 tot 4 Sept. 1629 den bisschoppelijken

zetel van Brabant's hoofdstad bekleedde. Vóór het portret van Ophovius komt ons overigens het beeld van rampen zonder einde dat Brabant-generaliteitsland van toen af voor eeuwen bood, voor den geest.

Maar Rubens' kunst wenkt ons met dit portret, dat wij te 's-Hertogenbosch zouden wenschen als 't niet in Den Haag hing, wel heel dicht bij de plek waar indertijd zijn ernstig woord de orthodoxie zoo kranig verdedigde. Want is het niet een wonderlijk bestel, dat dit portret juist te 's-Gravenhage terecht moest komen om als 't ware Ophovius' triomphantelijke betoogen te vereeuwigen, al hebben dan ook latere hofpredikers en Leidsche professoren in dien krachtigen Religieus hun weerspreker van 1623 niet herkend.

Maar hen, en duizenden anderen, heeft Rubens' kunst onwederstaanbaar getrokken naar dit prachtige portret.

Kan men van alle Rubens-beeltenissen zeggen, dat nooit distinctie de vitaliteit tempert, en dat nooit deftigheid de levenskracht aanrandt, dan is dit tot in het superlatieve het geval met dezen „Ophovius".

Distinctie voorzeker, dat zwart en wit tegen de grijze fond. 't Wit van het onderkleed met gouddoorweven schaduwen, 't zwart van het overkleed met fijne wollige grijzen.

Maar hoe vitaal komt de kop uit de capuchon, die met rood gevoerd is. Deze roode voering is van een wonderlijk effect, en doet de schoone schildering van den grisonnanten kop nog opvallender uitkomen. Met rood zijn de warme schaduwen in

Afb. 16. „Le Conseguenze della guerra", voor den Hertog van Toscane geschilderd. Pitti Museum te Florence. 1637-'38.

den kop gestuwd, zonder dat dit rood het incarnaat door te groote heftigheid opzichtig opjaagt, zooals een enkele keer Rubens wel doet, als hij het naakt of het vleesch in het algemeen, den zang van veelkleurige en glimmende gewaden moet laten volgen.

Hier in dit werk klinkt het sobere gamma, dat hij een paar jaar later (1619) breed uitgezet heeft in de „laatste communie van St. Franciscus" te Antwerpen, waarvan Fromentin zoo terecht gezegd heeft: „Les éléments les plus simples, les couleurs les plus graves, une harmonie des plus sévères." [1])

Wat ons in den kop terstond opvalt is de diversiteit der oogen, het linkeroog in de schaduw, is bruin, het rechteroog in het licht, is grijs.

De beide oogen zijn van geheel verschillende uitdrukking. Het linker sterk, maar wat star, het rechter mild, maar wat verzwommen.

De geheel afwijkende uitdrukking der beide gezichtshelften is ongemeen. Gaan wij niet zoover, hierin het dubbel gezicht van den diplomatieken Janus te zien, maar toch, de expressie van het doek wordt er zeer boeiend door.

Op het voorhoofd teekent zich, van den linkerbinnenhoek van het rechteroog, gaande naar rechts, tot over de helft van het sterno, een zwaar litteeken af. Dit litteeken versterkt ons gevoel, dat wij hier staan voor een krachtigen kerel, die zich midden in het leven beweegt, dààr waar de slagen vallen, en die gewoon is ze zelf op te vangen.

---

[1]) „Les Maîtres d'autrefois", Eugène Fromentin.

't Is een vreemd toeval, dat in een andere zaal van hetzelfde Museum een prelaatbeeltenis hangt van Hans Memling, en dat ook deze kerngezonde 15e eeuwsche kop een flinke „jaap" over den neus schijnt te hebben verduurd.

Een prachtig hoog licht valt op Rubens' portret op het voorhoofd, tegen den geknipten ring der weelderige haren. De baard, peper en zout, is met Frans Hals-allure aangetoetst, terwijl blonde ambertonen van de snor de bovenlip overschaduwen van den sprekenden, even geopenden mond, waarvan de rechterhoek een weinig is opgetrokken.

Het „raccourci" der rechterhand is niet minder sprekend, en zou altijd als „typisch Rubens" te herkennen zijn ; vlug gezien, snel aangezet, sommair vastgehouden, is deze hand in al haar beweeglijkheid gegeven. De rustige linker is met veel meer details vastgelegd. Deze hand, die in de typische „habitus" van den Dominicaan het overkleed bijeenhoudt, heeft Rubens prachtig gemodelleerd, en in een uiterst realistisch kleurgamma met de meeste zorg geschilderd. Die hand is tot het uiterste randje der schilderij met zooveel detailleeringen uitgebeeld, dat de veronderstelling gewettigd is, dat de schilderij aan de onderzijde niet onbelangrijk grooter is geweest. Dat de gesticuleerende rechterhand beweeglijker, met veel minder „fini" werd geschilderd, verhoogt niet weinig het effect van het geheel, dat zóó werd gericht op het *leven*, dat de schoone portretten van Van Dijck in dezelfde zaal van het Mauritshuis flauw en onwerkelijk schijnen.

VI. LARGO CON GRAN ESPRESSIONE

DE GROOTE KERKELIJKE SCHILDERINGEN

In 1624 heeft het „*Andante Religioso*" zich opgelost in het „*Largo con gran espressione*" van de groote „Aanbidding der Koningen" in het Museum te Antwerpen.

„De donkere plaets van Christus' geboorte" kan Rubens in den luister zetten van zijn pralende barok, als hij het oogenblik in Bethlehems stal afwacht, dat de voor het Kind gerezen Starre de Wijzen geleid heeft „binnen Davids poorte", om hen daarna te doen „knielen voor de kleene voeten van 't Kind, waer voor Herodes vreest". Want dan zal het contrast tusschen de duisternisse, waarin „de kribbe Hem een wiegh verstreckt, die 't aerdrijck met den hemel deckt", en de toover waarmede „de adel, staet en pracht" van de Koningen uit Morgenland in onze verbeelding baadt, indrukwekkend zijn. Dan bieden de Wijzen en hun rijke stoet gelegenheid aan den meester om al zijn krachten te ontplooien, en dan is er de mogelijkheid om door houding en gebaar en in het geëischte pathos, breedsprakig te verhalen van dien Kerstnacht „schooner dan de daegen". Met Koningen om de kribbe is er de kans om „doecken, daer dit kint in leit" zoo te omgeven van vorstelijken luister en praal, dat zij reeds in de verte worden als „'t purper van Zijn majesteit."

Rubens is zeker niet de eerste schilder die dat moment heeft gekozen. Of nu, in de kapel van 't Pal. Riccardi, Benozzo Gozzoli door een fantastisch

landschap in eindeloozen tocht een koninklijken stoet slingert, die het excuus is voor het even brillante als juiste verhaal van het vorstelijke leven der 15e eeuw in Toskane, of dat wat later Leonardo da Vinci al zijn wijsheid en al de geheime macht van zijn toover aanwendt bij het op paneel brengen van hetzelfde onderwerp [1]), de confrontatie van zooveel pracht en „hoovaerdy" met het uiterste van armoede, nederigheid en eenvoud, vormt de moraliseerende kracht van de voorstelling.

Ook Rubens' stamgenooten hadden in de 15e en 16e eeuw het gegeven behandeld; een warm gekleurd paneel van Gerard David [2]) gaf in de vroege werken der Vlaamsche school ons reeds dit onderwerp. Maar vóór hem had reeds de droomerigste en dichterlijkste meester onder de z.g. Vlaamsche primitieven: Hans Memling, vooral in het middenpaneel van het Floreinsaltaar in het Johannes-hospitaal te Brugge, het legendarische tafereel zóó natuurlijk eenvoudig en tegelijk zóó sprookjesachtig onwerkelijk weten te schilderen. Als men den „chique" Moorenkoning, die als een jong acteur op 'n Shakespeare-tooneel met den hoed in de hand, zoo vol gratie heeft zien binnenstappen, dan is men als Jozef op Memlings paneel, die de oogen niet kan afhouden van den eleganten neger, en men vergeet hem nooit.

Ook de volkskunstenaar Rogier van der Weyden moest bij deze stof zich ophouden, want meer dan

[1]) De prachtige „onderschildering" in het Pitti Museum te Florence.

[2]) Museum te Brussel.

„de herderkens, die bij nachte kwamen", hebben de „drie koningen" de volksfantasie gevangen gehouden.

En toch is misschien Hugo van der Goes' meesterstuk te Florence [1]), het groote drieluik met de „aanbidding der herders", het schoonste Nederlandsche werk, dat van stal en kribbe, en van een neergedaalden God vertelt. De knielende herders, de aanbiddende boeren, weten te midden van al die Italiaansche hoogheid zich te handhaven door het echte *karaktervolle noordelijke leven*, dat zij ademen. Het hart van den schilder was bij dit geringe volk, zooals Rubens, grand seigneur als hij uit het wezen van de barok-kunst moest zijn, zich den gelijke voelde van de rijk uitgedoste Koningen, die „den eerst geboren Heiland groeten", en „wieroock, goud en myr" neerleggen aan Zijne voeten en aan die van de Moeder, met „pracht noch hoovaerdy bevleckt."

In het Prado Museum hangt het groote werk uit 1610, door Rubens geschilderd en waar de Italiaansche herinneringen wat al te direct spreken. Het geheel van het werk is wat weinig saamgetrokken van effect, de figuren lijken hier en daar uit andere schilderijen weggeloopen, en rijgen zich niet vast in de groote arabesque aaneen. Ook toen al lag het accent in den brillanten stoet der Koningen : bevrachte kemels worden afgeladen, en de schatten van het Oosten door krachtige mannenfiguren, waarvoor Rubens de modellen aan de

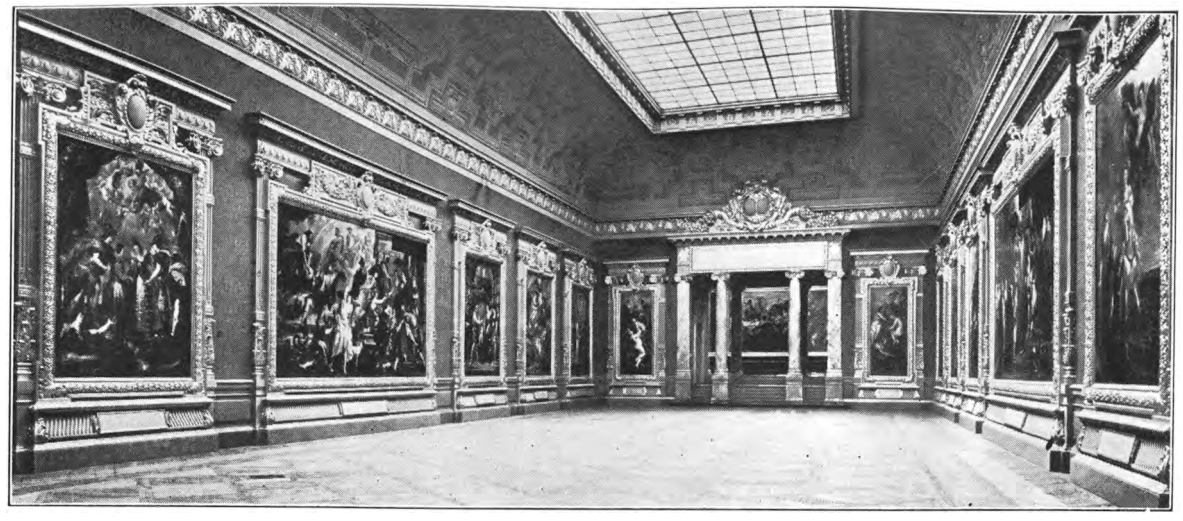
---

[1]) De groote „Portinari Triptiek" in de „Uffizi".

kaden van Antwerpen maar voor het aanwijzen had, op den voorgrond neergelegd, terwijl de jonge Rubens zelf, te paard gezeten, zich uit het toorts-verlichte nachtelijke tafreel tot den beschouwer keert in elegante wending. Dit is de „pittore cavaleresco", voordat men in Italië aan van Dijck dien naam zal geven. Maar hier is hij als schilder jong, en in verhouding onervaren.

Rijp meester op 47-jarigen leeftijd, zal hij met al de autoriteit van zijn geheel ontwikkeld talent, met al de ondervinding die het reeds vroeger behandelde sujet hem bracht, de groote „Aanbidding der Koningen" in het Antwerpsch Museum schilderen. Het gegeven schrijft hij in breede strofen neer, en zelden of nooit was de hand zoo vaardig en het palet zoo gelukkig opgezet als toen.

Het groote decoratieve schilderij behoort tot de belangrijkste werken in deze lijn van den meester. Het werd in opdracht van den 83-jarigen abt Ursselius geschilderd. Het een vijftal jaren later geschilderde indrukwekkende portret van den Premonstratenser Prior hangt in het Museum te Stockholm. Mattheus Ursselius bestelde de groote „Aanbidding der Wijzen" voor 't hoofdaltaar van de Abdij St. Michaël waar Rubens' moeder begraven ligt, en men moet zich het werk opgesteld denken in den somptueuzen altaarbouw van dien tijd, omgeven door diepe lijstwerken, zwellende entablementen en getorste zuilen, steunende op de zwarte en geaderde marmer-imitaties en het verguldsel van zoo'n hoogaltaar. Dààr is het op zijn plaats, dààr zet het de taal der architectuur dier dagen voort, dààr lost het schilderij om zoo te



Afb. 17. De Galerie de Medici, zooals deze door de derde Republiek omstreeks 1900 in het Louvre Museum te Parijs werd ingericht.

zeggen alle complicaties der barok-architectuur op. Zoo'n gecompliceerd stuk coloriet zal als 't ware een knoop leggen tusschen ruimte en wand, door de oogen der beschouwers van het geheel onweerstaanbaar te trekken naar het middelpunt van den kerkelijken dienst. [1])

Stellen wij ons voor het groote werk in het Antwerpsche Museum, dan zien wij dat meer dan levensgroot de figuren zich groepeeren in eene ruimte, die de groote Vlaamsche boerenschuren in herinnering brengt, waar Rubens dat prachtige stal-interieur schilderde, dat in hetzelfde Museum hangt, en dat „de parabel van den verloren zoon" geheeten is. Rechts op onze schilderij vertolken schilderachtige gebinten en spinraggen de nederige behuizing, maar aan de linkerhand geven de overblijfselen als van een Romeinschen paleisbouw, een muur en een fraai acanthuskapiteel op een Korinthische zuil te zien; muurbloemen hangen van de oude fragmenten af. Boven, in het midden onder de lijst steken bossen stroo uit de open vliering. Hoe buitengewoon knap zijn reeds deze ruimtescheppende motieven tegen elkander afgewogen, hoe schitterend begrenzen zij de blauwe nachtlucht, waar witte wolken in drijven. En hoe zal die kolom onmisbaar geweest zijn, in zooverre als zij de architectuur van kerk en altaarbouw in het schilderij moest voortzetten, iets

---

[1]) Bijzonder spijtig is in dit verband het verlies van de groote aaneengesloten decoratie van 'n 40-tal doeken voor de Jezuïetenkerk te Antwerpen, door brand in 1718 vernield.

dat Rubens hier zeker niet voor 't eerst deed en niet voor 't laatst zal doen.

Midden in de voorstelling knielt de Koning-Priester uit het Westen, in hermelijnen mantel ter aarde en zwaait het wierookvat, geholpen door een knaap. Links op den voorgrond staat daar, in al de overdrijving van het op decoratieve werking berekende stuk, de Oosterling, de Aziaat met de haviksneus, de diepliggende oogen, het koepelgewelfde voorhoofd en den schuimend golvenden baard. Gouden vaatwerk heeft hij in de handen. En dan staat er, in de as van de compositie, breed-uit een negerpotentaat in blauwgroen kleed, dat niet alleen van wonderlijke werking is tegenover den kop van den Aethiopiër, maar dat tusschen het geel van den knielenden, het rood van den staanden vorst en het blauw van de Madonna, onmisbaar is als een samensmeltend accoord. De gehelmde krijgers en de dienaren der Wijzen zijn van denzelfden royalen bovenmenschelijken leest als hun meesters. Twee aan twee, van bijna gelijken snit, geven deze figuren drang en beweging aan het geheel. Links kijkt een ruiter te paard over de hoofden der menschen het tafereel aan.

In werkelijkheid zijn al die figuren, uitgenomen den neger, niet zeer exotisch. Het silhouet der kameelruiters echter, en vooral de lange nekken en de merkwaardige koppen der beesten geven aan het geheel het Oostersche, waar het sujet om vraagt. Nubische slaven heeft men de ruiters genoemd, wij zien er eerder Kirghiezen in, maar in de kemels kan men niet anders zien dan „Ueber-Kameelen" : bij deze Rubens-kameelen zijn echte

kameelen te weinig..... kameel. [1]) Staan deze dieren op den achtergrond, de koeienkop op den voorgrond is een nog fraaiere staal van een machtig en vlot aangezet detail van het schilderij.

Maar nu met onze blikken naar de Madonna. Hoe betrekkelijk eenvoudig staat zij naast de kribbe, om met bedeesde vriendelijkheid het hooge gezelschap te ontvangen. Jozef, de voedstervader heeft zich in het duister achter haar bescheiden teruggetrokken.

Hoe teeder en elegant tevens vatten de handen der moeder bezorgd het beweeglijk kindje. Prachtig geschilderd in rozige blankheid wentelt zich het wurmpje, en schijnt vol verwondering te blikken in de oogen van den ouden knielenden koning.

Met deze beschrijving van de schilderij is eigenlijk nog heel weinig gezegd, want ongeveer het zelfde staat op de kleinere schilderij uit 1627 in het Louvre Museum, een veel minder beteekenend werk, dat oorspronkelijk voor de O. L. Vr. Boodschapkerk te Brussel werd geschilderd. Ook in het Brusselsch Museum en te Mechelen hangen gelijk gecomposeerde schilderijen uit zijn atelier afkomstig, al hebben dan leerlingenhanden het meeste werk gedaan. Het Antwerpsche schilderij is geheel van zijn eigen hand.

Het allerbelangrijkste in dit werk ontsnapt geheel aan het gesproken of geschreven woord, want zelden, zelfs in het oeuvre van dezen meest

---

[1]) Vondel zou zeggen: hij „verkloeckt de menschen en 't gediert".

schilderachtigen schilder, vindt men arbeid van zoo specifiek picturalen aard.

De beste fotografie is nog eene slechte reproductie, omdat méér dan in de gezonde stuwing die de figuren tot een uiterst harmonische compositie bijeen brengt, méér dan in de voortreffelijke opstelling van het geheel, de „houding" van de schilderij bepaald wordt door het weergalooze coloriet, en de treffende lyriek van de penseelvoering.

Gewoonlijk geldt het „uit-de-verf-zijn" als hoogste lof voor een schilderwerk. Voor de „Aanbidding der Wijzen" zouden wij willen zeggen: hier is wel degelijk verf, maar in dit werk is verf héél iets anders dan de dikke brei van gewreven aarden, mineralen en olie, die met dien naam wordt aangeduid. Hier is eene vloeiende, lichtende materie uit het penseel op het doek gebracht. Het is een genot te zien hoe de verf gestreken of neergezet werd, hoe de eene kleur zwemt in de andere, zich stralende voortzet in een andere, hoe de koele tonen de warme kleuren als aanzetten tot sprankelende werking, of de glanzende kleurstukken de doffe terugdringen, in één woord: hoe al die kleuren georkestreerd zijn zonder hiaten of wanklanken.

„Tonisten" en „coloristen" worden door het publiek gewoonlijk verward. Is Rembrandt meestal „tonist", Rubens is altijd „colorist", d.w.z. een meester, op wiens palet alle kleuren zich verdringen en in wiens schilderingen alle kleuren zich huwen. De groote coloristen weten door een tenslotte wel na te speuren, maar niet aan te leeren

Afb. 18. Maria de Medici gaat te Marseille aan land, het 6de tafreel van de „Galerie" in het Louvre te Parijs. 1621-1625.

systeem, eene samenwerking te verkrijgen van de meest disperate kleuren. Groote coloristen hebben eene eigen wijze van teekenen, want kleur en vorm, schilderen en teekenen, zijn bij de meesters innig verbonden.

Rubens, in oer-gezonde menschelijkheid, drukt zich als groote zoon van een schilderend ras, sterk veelkleurig uit. Van nature heel zeker „gewend" naar het blijde leven, deinst hij voor het bonte zelden terug. Alle krachtige scheppingsperioden in de geschiedenis der kunsten kenmerken zich door een voorkeur voor sprekende kleuren. De vermoeide Italiaan uit de 17e eeuw geeft, niet het minst door den bruinen doffen toon van zijn werk, uiting aan die vermoeienis, terwijl de stuwing, die de frissche Antwerpenaar aan de kunst der Barok weet te geven, zeker niet het minst voelbaar is in zijn opgewekte coloriet, in de heldere kleuren, die zijn werken al vroeg vertoonen. Maar eerst in zijn rijpen machtigen tijd krijgen wij eene harmonie en een klankenweelde in de kleur als op de groote „Aanbidding der Wijzen". Wat dat aangaat, kan het werk zelfs in zekeren zin gelden als een keerpunt in zijn oeuvre. Hier vinden wij voor het eerst, rijp uitgecomponeerd eene klare symphonie van lichtende kleuren zonder „gaten"; het aaneengesloten gamma der kleuren is belangrijk opgelicht, en zal voortaan tot in zijn laatste werken opgevoerd worden naar zon doorstraalde regionen, waar uiterst weinigen Rubens hebben kunnen volgen.

Wilt ge de atmosfeer proeven als de zon van den Vlaamschen lichtgod zal zijn ondergegaan? Ziet

dan naar de bleeke distinctie van David Teniers' beste werken: vergrauwd en vervaald is het licht, verbleekt en ver-schakeerd is de kleur. [1])

De „Aanbidding der Koningen", in 13 dagen, als eene improvisatie geschilderd, zegt de legende!

Waarom ook niet? Dertien dagen werk om dit paneel met verven te dekken is ruim voldoende voor den meester, die *precies weet wat hij maken zal.*

Als er ooit een schilder geweest is, die heel juist wist *wat* hij maken zou en *hoe* hij het maken zou, dan is het Rubens, toen hij het groote houten paneel van 4 meter × 2 meter voor de St. Michaëls-Abdij aanlegde.

Er zijn weinig werken van den Antwerpschen decorateur, die zóó tot stand kwamen, geheel in de lijn van zijn genie, zóó geheel naar het rhythme van zijn artistieken polsslag.

Er bestaan zelfs in de geheele historie der schilderkunst weinig voorbeelden van werken, die zóó één zijn, en waarin de bruisende physische kracht van den maker zich zoo natuurlijk heeft omgezet in verf, het element, dat hem door den Schepper niet minder klemmend werd aangewezen dan het water aan den visch, of de lucht aan den vogel.

De volle uitdrukking, die in 1624 Rubens' kunst kan hebben, vereischt zelfs eene voortvarende verwezenlijking, als waarvan dit werk zoo weergaloos getuigt.

Men spreke hier niet met eenige geringschat-

---

[1]) In de Vlaamsche zaal van het Rijks Museum is dat alles zeer goed te zien.

ting van groote „handigheid", want al is het waar, dat nooit schildershand vaardiger was, dat het penseel nooit gewilliger de vingers van een schilder volgde, dan mogen de hand en de vingers de uitvoerders lijken, maar de smijdige geest en het tot in het uiterste genuanceerd verstand, zoo goed als het fijne geschakeerde gevoel, zijn de drijfveeren. Hier dekken niet looze streken holle gedachten, of verbergen sterke kleuren bloedelooze begrippen, neen ! hier stroomt de animatie onder de verflaag uit, zoo goed als de energie trilt in de stuwende hand, die deze begeesterde improvisatie vorm gaf. Raakt de verf aan, en gij betast Rubens' levende wezen !

Hier is verf gestreken op een paneel levende schoonheid, zooals God ze schiep in de middagklaarte.

Wij weten dat Rubens werkelijk geleefd héét, maar dit schilderwerk leeft nóg, en wij weten niet wat duidelijker voor ons zou zijn, te gelooven dat dit werk door Peter Paul werd gemaakt, dan aan te nemen, dat het werk aan Rubens vorm gaf. Er moest in de ontwikkeling der schilderkunst een tijd komen, dat in Vlaanderen een werk ontstond van een breedte en een volheid, van een zekerheid en een zwaarte, die de kunst van Titiaan, Tintoretto of Veronese had aangekondigd in Italië. En laten wij dan den mensch gelukkig prijzen, die opgenomen in de Goddelijke scheppingsgedachte, die als een eeuwig bestel ook in die ontwikkeling der schilderkunst besloten ligt, waardig werd geacht de vrije maker te schijnen van zóó schoone verbeelding.

In deze verbeeldingen geeft hij het pralende

leven, maar door het meesleepende accent van zijn kunst weet hij een soort bovennatuurlijke expressie te geven aan physische kracht. Het psychische direct aangrijpen doet hij een enkele maal, als om ons te toonen dat hij voor het extatische in den stralenden geest even open is.

De „H. Communie van St. Franciscus", eveneens in het Museum te Antwerpen, in dit opzicht het tegenstuk van de „Aanbidding der Koningen", hangt daar om het ons te bewijzen.

Zijn palet is ditmaal in ascese opgezet, als hij, met Dominicino's Hieronymus [1]) in den geest voor oogen, en mogelijk met de gravure vóor hem (voor wat dat aangaat zal hij wel even vrijmoedig geweest zijn als Rembrandt) het samendringen der monniken rond de ziels-ontheffing van den „Poverello" opzet. Het kasuifel van den priester en wat rozige klaarte in den hemel, en voor de rest alles bruin, grauw en grijs, maar 't heele effect saamgetrokken om den naakten man Gods, die voor onze oogen met Jezus verbonden wordt. Hier is toch ook zeker „la gran espressione" in de schoonste verbeelding!

Maar in de schoonste verbeelding ligt bij hem altijd het leven, overal en vooral in den dood. Want het is ook het triomfeerende leven, dat Rubens heeft willen uitdrukken in zijn conceptie van den Gekruisten. [2])

---

[1]) Dominico Zampieri, „de laatste Communie van St. Hieronymus", Vaticaansche Pinacotheek.

[2]) O.a. te München 1614, in het Louvre Museum 1617, „Le coup de lance" te Antwerpen 1620, en de Christus aan het Kruis te Toulouse 1635.

Afb. 19. Eros en de Faam toonen Henri IV en Frankrijk het portret van Maria de Medici, 4de tafreel der „Galerie" in het Louvre te Parijs. 1621-1625.

't Heeft ons altijd verwonderd, dat men op het mystische karakter van Rubens' werken, waarin hij het grootsch gebeuren op Golgotha's rots vooral ziet als de uiteindelijke triomf van Hem, die in volstrekten zin na het vleesch en de wereld ten slotte den dood overwon, zoo weinig den nadruk heeft gelegd. En 't is dan ook een blijde verrassing, dat een lector aan de Keizer Karel Universiteit te Nijmegen het bestond over Rubens te schrijven als van „de heroïcus van de Zuidelijke zinnelijkheid", maar dan ook „van de bovenaardsche aureolenwereld" en het aandorst hem naast „wereldling" ook „*mysticus*" te noemen. [1])

In den Christus aan het kruis geeft hij niet het lijden, maar de overwinning, geen afgezwakte dulder, maar een levenskrachtig overwinnaar hangt ten kruize. Geen werk geeft in dezen duidelijker zijne bedoeling weer dan de prachtige gewasschen teekening in het Boijmans' Museum te Rotterdam, het zeer uitvoerig ontwerp voor een altaarstuk.

Een ideaal schoon mannenfiguur hangt in uiterste strekking aan het kruis, de armen haast verticaal, de kop achterover accentueert nog de strekking der handen, die minder aan het kruis genageld zijn dan dat zij grijpend naar boven wijzen, zooals de blik gericht is naar den Hemelschen Vader.

In dit krachtige volmaakte lichaam, leeft de geest imperatief in de machtige welving van de borstkas, in de breede spierkracht der dijen, in de wijdsche geste der armen. Niet anderen hebben Hem aan 't kruis geslagen, maar Hij Zelf! *Het triomfeerende leven.*

[1]) Lector B. H. Molkenboer. O. P.

Niet op ons medelijden, maar op onze bewondering wordt een beroep gedaan. Elke lijn van de teekening, het beweeglijk trillende modelé van het sterk plastische lichaam, geeft *de triomf van den levenden geest.*

Ook in de oude pinacotheek te München hangt de Christus als 'n lichtende-vuurbaak, die de zielen der menschen „als lichte vogels of verwelkte bladeren" aan zal trekken.

Voor het lijden waar deze Overwinnaar doorheen is gegaan, heeft Rubens overigens wel oog gehad. Wij behoeven slechts te denken aan de „Kruisdraging" voor het hoogaltaar van de Abdijkerk van Afflighem geschilderd, en waarvan de schets in het Rijks Museum hangt.

In een stuwenden opgang, als in een *„Marcia triumphalis"* gaat het geheel naar den rotstop van Golgotha, maar de trekken van den doorngekroonden Christus, die zoo aanstonds op Veronica's doek zullen worden afgedrukt, zijn zóó vol deernis.....

En dan is er de „Coup de lance", zooals men van oudsher het enorme paneel heeft aangeduid, dat in 1620 burgemeester Rockox bestelde voor de Recollectenkerk te Antwerpen en dat zich nu in het Museum te Antwerpen bevindt.

De Christus hangt er ten kruize tusschen hemel en aarde, licht en duisternis. Rechts van den gestorven Christus hangt de man, die zich stervend aan Hem gaf, in het licht, waar de speerstootende ruiter-officier donker tegen silhouetteert. Links tegen een zware lucht krampt de moordenaar, dien

de krijgsman op den ladder juist de beenen heeft gebroken.

Fromentin [1]) heeft geen ongelijk, als hij het geheel niet in alle deelen aaneen geweven acht en Michel [2]) heeft gelijk met te wijzen op de schoone Magdalena aan de voeten van den Christus, die in een prachtig afwerend gebaar den stoot van de lans wil tegenhouden.

Maar hoe voelbaar is hier, zelfs in de groote Museumzaal, het gebrek aan perspectief en omringende architectuur, om het sterk decoratieve doek recht te doen wedervaren.

Van Dijck schijnt de uitvoerder van het werk te zijn geweest, maar het lijdt geen twijfel of de leeuwenklauw van den meester heeft de felle uitdrukking gegeven aan deze handelende figuren en sonore kleuren, die, men stelle het zich voor, hoog op een altaar, het wreede glorieuze uur bezongen van dood en marteling.

Op de teekening in Boymans is dat alles voorbij, „Consummatum est". In den fond wordt in de dichte wolken, die op den dramatischen middag de zon verduisterden, de strijd tusschen Engel en duivel, Engel en dood omstandig geteekend. De geslagen duivel rechts, de dood, die striemend in de duisternis wordt gejaagd, links en midden in het volle licht het Leven, de Christus, die zelfs getuigde van hen die hem zouden volgen, dat zij dat leven niet zouden verliezen in eeuwigheid.

---

[1]) „Les Maîtres d'autrefois".

[2]) Emile Michel, Rubens, sa vie, son oeuvre et son temps, Paris, Hachette et Cie., 1900.

Hier op de bank in Boymans vlamt dan plots, voor dezen verlossingskreet van Jesus naar Zijn Hemelschen Vader, de herinnering op aan den triumfeerenden Zoon, den „Rex tremendæ majestatis" van het z.g. „groote" „Jongste Gericht" te München.

Alle registers uitgetrokken voor de „gran espressione": het tumult der bazuinen in een schetterend slotaccoord.

Titiaan levert het skelet van de compositie [1]), maar naar de uitdrukking was God alleen het voorbeeld voor dezen schilder, die als met een giganten-lepel roerde in de oerbrei en kletsend en klodderend menschenlijven neerkwakt op het doek, zooals de Schepper de materie wegslingerde in het ongemetene.

Ook tusschen 1618 en 1620 schiep Rubens' kluwen van door schrik aaneengekleefde menschelijke wezens in de beide „Hellevaarten" der gedoemden. [2])

In een wervelstorm fladderen de lijven op dien „Dies irae". 't Barnt er in de kleur, 't borrelt er in den vorm, de lichamen stijgen uit het niet, of glibberen weg in het oerslijk. De kinderlijke vraag naar een begin en een einde, hebben latere schilders bevredigd, toen zij dien wervelwind van kluitende figuren van boven van een hemel en

---

[1]) Titiaan's z.g. „Gloria van Karel V", in het Prado.

[2]) „De Hellevaart der gedoemden" en het „kleine" „Jongste Gericht", beiden uit 1618-20 te München in de Alte Pinacotheek. In 1622 schildert Rubens een „Val der Engelen" (in hetzelfde Museum), een tot leven gebrachte Cornelis de Vriendt.

Afb. 20. Henri IV vertrekt ten oorlog en laat Frankrijk en den Dauphin in de hoede van de Koningin, het 9de tafreel uit de „Galerie de Medici" in het Louvre te Parijs. 1621-1625.

van onderen van een hellekrochtbodem voorzagen. [1])

Maar de meester bedoelde aan de verbijsterde oogen van den beschouwer de kolkende klieder en de dwarrelende werveling van menschenbrei door het grenzelooze voorbij te slieren.....

Ook met deze werken voor oogen komt dan als een lawine 's meesters geheele oeuvre op ons af.

Naast het religieuze werk, de historische hymnen, de groote mythologische feestcantaten, de landschappen, die over de 18e eeuwsche Engelsche school in Barbizon nog zullen klinken.....

Het verhevene en het vulgaire rijgt hij aaneen met zijn engelenkunst van spelende waarden en terugkeerende tonen, waardoor zijn opwindende scheppingsdrift vaart.

De kracht is hem licht, de elegantie is hem een kracht.

Warme lichten en koele schaduwen bestaan voor elkander, niet voor zich zelf.

Maar hij schildert alles en niets, altijd iets anders en steeds het zelfde. Hij ziet alles en kijkt naar niets.

Niets heeft zijne bijzondere belangstelling, in

---

[1]) De onderrand van de „Hellevaart", een soort bodem van de hel, is later door een ander schilder bijgevoegd. Het „kleine" „Jongste Gericht" is eigenlijk ook een hellevaart, daar het bovendeel met den wereldrechtenden Christus er later door Jan Boeckhorst aan werd toegevoegd.

alles gaat hij op. Hij vraagt geen inlichtingen over het „deel", omdat hij het „al" begrijpt.

Hij hoort elke stem, maar luistert naar geen enkel instrument.

Hij smelt alles samen tot één borrelenden kleurenvloed.

Hij zwiept alles inéén tot één machtigen galm.

DERDE DEEL

VII. SCHERZO

DE MYTHOLOGISCHE SCHILDERINGEN

Afb. 21. De Kroning van Maria de Medici door Kardinaal François de Joyeuse te Saint-Denis, het 10de tafreel van de „Galerie" in het Louvre te Parijs. 1621-1625.

Als 'n „scherzo" danst de zonnige levensblijheid van het vleesch door heel Rubens' oeuvre.

De schilderkunst, zinnenkunst bij uitnemendheid, heeft niet het „zielige" tot object maar *den schoonen schijn :* de schoone schijn van het „oppervlakkige" door de oogen genoten en door de oogen, van anderen tot hen gebracht. Het zijn de oogen, die geboeid den geest, de ziel van den beschouwer mede moeten slepen.

In de zes bijbelsche tijdvakken kreeg deze schoone wereld haar aanzijn en het ligt in de rede dat voor den schilder de zesde dag de meest meeslepende moest zijn.

Het naakt is de waarachtige toetssteen voor alle schilderkundig vermogen. Schematiseerend kan men zeggen: er zijn geen groote schilders zonder naakt. Als signatuur staat op de „Aanbidding van het Lam" van v. Eyck, de Adamfiguur. Het „naakt" uit de coll. Dr. van Hoorn onderstreept de beteekenis van Breitner's stadsgezichten. De naakte Christus van Holbein is eene aanvulling zijner portretten en het ontkleede ganzenhoedstertje van Millet behoort bij zijn landschappen.

De toetssteen van het beeldend vermogen van den schilder..... en dan bedoelen wij zeker niet uitsluitend vakkennis, maar eerder nog de expressie zijner menschelijkheid en ook — het mag

niet verzwegen worden — het wekkende vermogen zijner driften.

Een *zinnenverheugende oogenlust* is in den grond een juiste term: Nu is het toch zeker de bedoeling van een landschap van Claude Lorrain dat het onze zinnen beurt in de lenteschoonheid der natuur — en dat 'n stilleven van Chardin ons door de oogen de lucht van „groensels" in de neusgaten brengt. De arkadische schoonheid van het menschenlichaam geschilderd buiten de zinnendrift om, heeft in letterlijke beteekenis geen zin. Wij zouden daarom het onderscheid tusschen kuisch en onkuisch naakt niet willen stellen en aanvaarden, maar er edel en onedel voor in de plaats willen zetten.

Het naakt van de groote meesters is altijd edel. Het naakt van Rubens echter is ook nog, en dat is zijn immense beteekenis, *gezond*.

Een naakt van Titiaan is hoog en edel, een naakt van Rubens is natuurlijk en gezond. En daarmede wordt niet bedoeld dat Rubenswezens doorvoed en springlevend zijn, maar vooral dat zijn erotiek even gezond is als de mensch Rubens evenwichtig-natuurlijk geweest is. Geen zweem van precieuse perversiteit maar de meest natuurlijke argeloosheid.

De tragiek van den kronkelenden aardworm, van het wentelende menschenlijf van den gansch doorkerstenden Michel-Angelo, blijft hij verre, de diepe melancolie, die Rembrandt in zijn Bethsabee heeft gelegd, is een hem onbekend sentiment. Hij weet ook niet af van de zwoele sfeer van eene gecompliceerde galanterie, zooals deze werd uitge-

sponnen door de meesters der 18e eeuw. Er vaart niet de spanning door de leden zijner vrouwen als bij Titiaan en hij kent niet de fijne sensualiteit van Correggio's rayonneerende vleesch. Maar in de lichamen van Rubens' vrouwen trilt eene hen nauwelijks bewuste scheppingskracht en zijn incarnaat is, tusschen zijden haren en glanzende zijde, de fijnste stof die denkbaar is.

En als een „scherzo" danst de zonnige levensblijheid van het vleesch door heel zijn oeuvre. Inderdaad door zijn heele oeuvre, want in zijn italiaansche werken tuimelen de naakte kindertjes tusschen licht en wolken, en onder zijn allerlaatste schilderijen zijn een Paris-oordeel, een Diana en Kallisto en de Drie Gratiën.

Wij hooren het reeds, wat hij in dezen te zeggen heeft, spreekt hij uit in de taal der mythologie, in de 16e en 17e eeuw een levende taal. Een taal, die weliswaar hier en daar omfloerst is, maar op andere plaatsen weer overduidelijk was en die met onbevangen geest werd opgenomen en het is vooral deze onbevangenheid, die onze zieke tijd verloren heeft. Want de pruderie zoowel als de schaamteloosheid zijn ziekten.

De bestrijding der bandelooze wellust door inenting met het virus van het puritanisme is een hoogst gevaarlijke therapie. Wij zullen niet zeggen dat het remedie erger is dan de kwaal, maar bij groeiende levenswijsheid wordt het den moralist steeds duidelijker: het remedie voert regelrecht naar de kwaal. Wij behoeven het niet

te vragen: heeft schijnheiligheid ooit tot heiligheid gevoerd?

Bij Rubens is de moreele gezondheid en het sensualisme in een bewonderenswaardig evenwicht. Alles is immers bij dezen wonderlijken man in evenwicht. In zijn katholicisme vereenigt hij zijn ernstig Christendom en zijn diepe vereering voor de klassieke wereld. De reeds genoemde franschman Roger de Piles doet ons hetzelfde verhaal als de deensche dokter Sperling, n.l. dat Rubens zich onder zijn werk geregeld liet voorlezen, liefst uit Plutarchus, Titus Livius of Seneca. Wij weten ook dat Virgilius en Ovidius zijn geliefde dichters waren en dat hij bij hen de begeestering vond voor zijn mythologische schilderijen. En de meest banale onder die onderwerpen weet hij te vernieuwen door *den overvloed van zijn geestdriftig leven*. En mogelijk zijn er juist geen werken die zoo natuurlijk gevloeid zijn uit zijn persoonlijkheid. Waarschijnlijk is het zelfs dat hij in deze groote schilderingen het minst de uitvoerder is van opdrachten, wat de groote schilders der Renaissance eigenlijk altijd geweest zijn, en dat..... Rembrandt heelemaal niet meer zal zijn.

Want sterk dringt zich de indruk op, dat de honderden werken die Rubens naar antieke mythen of van liefdesscènes en bacchanalieën zal schilderen, de sterke uitdrukking zijn van zijn eigen zinnelijk leven. Bode heeft zeer juist opgemerkt dat de schilderingen waarin het naakt het leidende motief vormt, in te deelen zijn in twee groepen die met de eerste jaren van zijn twee

Afb. 22. Zaal in het „Huis ten Bosch", met den Triomf van Frederik Hendrik door Jacob Jordaens.

huwelijken samenvallen, nl. direct na zijn terugkeer uit Italië en vestiging te Antwerpen, en in zijn laatste levensjaren. De invloed van de vrouw in zijn beide zeer gelukkige huwelijken: „Wahrlich nicht zum Schaden für die Kunst und Moral." En Wilhelm Bode zegt ook zeer juist van die beide seriën arbeid: „Die eigene Leidenschaft tritt in den Gemälden geklärt und geadelt zur Erscheinung, die Frische und Kraft der Empfindung packt auch den Beschauer mit überzeugender Lebendigkeit." [1])

Heel zijn wezen heeft hij in die mythologische beelden gelegd en niet het minst er in volle stroomen uitgestort *zijn hartelijke Vlaamsche gemeenzaamheid....*

Met al zijn eerbied voor de klassieke wereld is het toch duidelijk dat Rubens héél wat gemaklijker omgaat met goden dan met Heiligen. Want heft die litteraire eerbied de goden ietwat boven de menschen, de oppersten der goden blijven dan toch mijlen onder de minsten der heiligen.

Op eenige der groote paneelen van de Medicis-Galerij tronen hoog in de voorstelling Jupiter en Juno. Hebt ge oog voor dat vlaamsch familiare dan raakt ge de uitdrukking van die figuren niet meer kwijt. Wij zijn met dezen oppergod wel héél ver af van „Zeus, hoogdonderend in 't zwerk". Op het tafreel, waar Henri IV het portret van Maria de Medicis bewonderend beschouwt, zitten de Alvader en zijn vrouw op 'n wolkenbank als 'n

---

[1]) Rembrandt und seine Zeitgenossen, von Wilhelm Bode, 1907.

12½ jarig bruidspaar (25 jaar is misschien 'n beetje lang) op 'n pluche canapé. Bij het spinnen van de levensdraad van Maria de Medicis door de Gratiën zijn ook Zeus en Hera met zoo geestige observatie naar het gemeenzame gegeven, dat de Vlaamsche volksaard en omgangsvormen van dit Olympische paar zeker zoo sterk zijn uitgedrukt, als het volkstype bij 'n Breughel of Brouwer is vastgelegd. In Petersburg in de Ermitage hangt een groot doek uit 1615: „Water en Aarde". Het „water" is een prachtig gebouwde mannenfiguur met iets van een goedmoedig „propriétaire", die over zijn schutting zijn schoone buurvrouw, „het land" het hof maakt. Geheel in hetzelfde sentiment is de schilderij der vier „werelddeelen" geschilderd (Staatsmuseum te Weenen). De Donau, de Nijl, de Ganges en de Maragnon, zitten als heeren van middelbaren leeftijd, als in een priëel in de schaduw, met vier vriendelijke vrouwen als de genoeglijkste pic-nic, die men zich denken kan. Zij vertellen elkander de laatste verhaaltjes en kijken naar een tijger en krokodil op den voorgrond als naar 'n poes en een takshond, die blaffen en blazen. Magnifieke stukken naakt en in een samenvoeging van goedige geneugte, en van een aangrijpende natuurlijkheid, die alle mythologische allegorieën die ooit geschilderd zijn, doen verbleeken en verdwijnen in vale verveling, zooals Teniers' „Kermissen" onwezenlijke belachelijke grijze vertooningen zijn na Rubens' „Boerenfeesten".

Als hij bij het behandelen van zulke stof niet zichzelf (zooals in de Neptunus en Amphitrite

te Berlijn) er bij schildert, dan zijn het voor ons toch altijd zijn naaste verwanten, vrienden en kennissen die hij ons ten tooneele voert. Toen hij zoo in de latere en laatste werken de wereld de pracht van Hélène Fourment kwistig schonk, mogen wij tegen deze vrijmoedigheid onze bedenkingen hebben, maar mogen er niet bij vergeten dat de menschen in Rubens' tijd er anders over dachten en dat de bijzonderheid dat de groote vlaamsche schilder die verblindende schoonheden ontleende aan vrouwen, ook de edelste en uit den hoogsten stand rondom hem heen, bij de verzending zijner werken naar Madrid, dit als eene mare de scheepslading schilderijen vooruitging. [1])

Niet alleen in de mythologie, maar ook in het Oude Testament, vond hij de onderwerpen waarin hij van de physieke schoonheid van zijn ras getuigde. Die stof was in die dagen héél zeker vrij, wat in den Bijbel stond kon zonder meer worden uitgebeeld en behoefde niet het consent der kerkelijke overheid. Wij voor ons vinden b.v. het onderwerp „Loth en zijn dochters" weinig geëigend voor een huiskamerschilderij evenmin als wij „Suzanna in het bad" een bijzonder geschikt geschenk vinden voor een jong meisje, maar een schilderij in het Museum te Stockholm leert ons dat de dronken Loth hing in de woonkamer van Rubens, en het is aan Anna Roemers Visscher dat Rubens een gravure naar het Suzanna-schilderij

[1]) Brief van den Kardinaal-Infant aan zijn broeder Koning Philips IV: „De in het midden staande Venus is het zeer gelijkende portret van de vrouw van den schilder, de schoonste van alle Antwerpensche vrouwen."

met een opdracht, waarin hij op het voorbeeldige van het onderwerp wees, ten geschenke gaf. Een schilderij, van het zelfde gegeven, bood de Meester Sir Dudley Carleton in 1618 te koop aan en de deftige Engelschman vond dat Suzanna schoon genoeg was om zelfs grijsaards verliefd te maken, en „wat de kuischheid harer houding betreft, zoo behoeft mijn zedelijkheidsgevoel zich niet ongerust te maken over het werk van een man van uwe voorzichtigheid en tact....."

Wij noemden Rubens' naakt de kostelijkste en kostbaarste stof die mogelijk ooit werd geschilderd.

Beziet dat eens in het „Toilet van Venus", het met uiterste zorg geschilderde werk, waarvan Titiaan bij Rubens het denkbeeld der compositie opwekte [1]), maar waarvan de prachtige vrouwenrug zoo heel sterk eigendommelijk Rubens is. [2])

Studie naar de Antieken? Zeker — maar, hij heeft er zelf van gezegd: „In de natuur wordt door de doorschijnendheid van het vleesch, door het vel en de weekere deelen, de schaduw op vele plaatsen verzacht. In de beeldhouwkunst is dat alles hard en zwaar, terwijl de natuurlijke en meedoogenlooze vastheid van de steen de zwaarte en de hardheid der schaduwen nog aanzet. En denken wij er dan nog aan, dat in het oppervlak van het menschelijk lichaam kleine rimpels en

---

[1]) Zooals Titiaan het ook deed bij Rembrandt.

[2]) Het werk is in de Liechtensteinsche Galerie en vermoedelijk tusschen 1613 en 1615 geschilderd.

Afb. 23. Maria's Hemelvaart
in het hoogaltaar der H. Mariakerk te Antwerpen. 1626.

vouwen bij iedere beweging in de huid ontstaan door de faculteit van het uitzetten of samentrekken van het epiderm.. [1]) De „belle peinture" viert hier in dezen vrouwenrug, die wij in anderen samenhang [2]) in zijn oeuvre terugvinden, een triomf. Hier is „la belle carne" het midden van al het schoone, zooals het zich spiegelt in het Venetiaansche glas, zooals het straalt in de bundels der lichtende haren.

Men wordt dit zeker ook heel duidelijk gewaar voor de werken, waarin hij kinderen en vruchten dooreen mengt en waaronder„ de kleine Jezus en Johannes en twee Engelen" te Weenen en vooral de „vruchtenkrans" te München, beiden uit ongeveer 1616, de toppen zijn. Door geen ander schilder uit geen enkele school zijn de „bambini" zóó geschilderd als 's werelds rijkste product, als 's werelds edelste vrucht in „de blozentheit van het eerst opluikend licht."

Het eerst opluikend licht uit de eerste menschengestalten heeft hij ons Hollanders ter voortdurende bewondering geboden in de betrekkelijk kleine schilderij „de tuin van Eden", die hij met Jan Breughel schilderde in 1620.

Zullen wij gelegenheid hebben op te merken dat het werk van Rubens en zijn medewerkers ineensmelt tot een element, dus tot iets ondeelbaars, dan moet erkend dat de combinatie Breughel—Rubens geen echte samengang is. „Fluweelen"

[1]) Memorandum van Albert Rubens en door Roger de Piles uitgegeven.

[2]) B.v. in „De kroning van den held" uit 1612 te München.

Breughel [1]) was 10 jaar ouder, en bij den eersten oogopslag voor het „Paradijs" in het Mauritshuis wordt men het gewaar, zijn manier is het „fini." Zijn genie is „une longue patience" en met oneindige zorgvuldigheid penseelt hij de natuur waarin niets hem ontgaat maar waar ook niets hem bijzonder treft. Maar deze beschouwing van veer naast veer bij de vogels, haar naast haar bij de zoogdieren, blad naast blad aan de boomen, en halm naast halm in het gras, geeft aan alles een samenhang en een eenheid in dit paradijs, dat opgeroepen, in ieder geval zeer versterkt wordt, door de contrasteerende werking der beide menschfiguren die door Rubens op zoo geheel andere wijze in den tuin van Eden zijn neergezet: waarlijk als schepsels „die 't al te boven gaen, en onder wiens gezagh alle andere dieren staan." 't Gezag van Rubens' penseel is hier onbegrensd. Beter geinspireerd is hij nooit geweest dan op den lichtenden morgen dat hij op Breughels paneel, zonder, twijfel op diens aandringen, dit prachtig menschenpaar schiep. Hij kent ze, hij heeft ze nageteekend en in olieverf gecopieerd, de klassieke Italiaansche composities van Rafaël en Titiaan, van Titiaan vooral, in Italië en ook in Spanje op zijn eerste, maar vooral op zijn tweede reis. En het is in het kunstonderwijs een leerend voorbeeld: de vergelijking tusschen Titiaan's edel gespannen origi-

[1]) „Fluweelen" Breughel, naar zijn fluweelen wambuizen of naar de fluweelen „touche" zijner penseelvoering, wordt ook wel eens aangeduid als „Paradijs Breughel", in tegenstelling tot „Helschen Breughel", zijn ouderen broeder.

neelen en Rubens' gemeenzame en levendige copieën. Maar hier in deze kleine figuurtjes mogen de Titiaans en ook de Rafaëls uit de Loggia-schilderingen van het Vaticaan tot ondergrond gediend hebben, waar trad ooit Eva, „met zachter vel en vleisch" in blankheid „de perle en het perlemoer te boven" als „deze in 't hangend hair, als uit 'n goude nis van straelen", als uit een licht te voorschijn?

In waarheid, door de parelmoeren klaarte van dit incarnaat, kan van deze Eva getuigd worden dat zij „den dagh verheught met haer gezicht." [1])

Van onzen jeugd af hebben wij deze matig geproportioneerde, rustig geschilderde, figuurtjes bovenmatig bewonderd en nu, na veel schilderservaring, is de vereering voor de geniale techniek waarmede de verf vloeiend over het hout gestreken werd, zoodat de plamuur van het paneel hier en daar nauw'lijks werd bedekt, er niet geringer op geworden. De schelpen-schoonheid van het stralende naakt, de fijne schaduw waarin het bovendeel der figuur koelte vindt, dat àlles is van zoo schilderachtige waarachtigheid, dat alle uitdenksels van poëeten van den huize Botticelli b.v. er niets tegen vermogen.

Hoe nadrukkelijk en overtuigend draagt hij het

---

[1]) Het is niet te verwonderen, dat wij voor Rubens' schilderijen de woorden vinden van Vondel. Molkenboer heeft het volle recht in zijn opstel „Vondel en de Kunst" in Studia Catholica 1927, de liefhebberij van Plutarchus te imiteeren, door den Antwerpenaar een Vondel-in-verven, den Amsterdammer een Rubens-in-verzen te noemen. Al zijn zij, o.i. mogelijk van dezelfde grootte, maar niet van dezelfde beteekenis.

ons niet in heele reeksen van werken voor, dat het naakt, en vooral dat van de vrouw, de edelste stof der schepping is. Wat zijn ons bloemen in een mand als de drie gratiën ze omhoog heffen, [1]) wat heeft ons een hoorn van overvloed te zeggen als hij door de nymphen gevuld wordt [2]), of kunnen wij onze oogen afhouden van een paar armen en een vrouwenborst op „Diana's terugkeer van de jacht" (1615—1617) [3]) ook al dragen haar gezellen, sterke gebruinde faunen, in schatten van vruchten den weelderigsten tooi van den herfst en gevogelte van het fijnste pluimage. Met bloemen en vruchten bouwt hij een climax op zooals in zijn beide schilderijen „Krijg en Vrede", waar hij als middelpunt van alle schoonheid en geneugte de vrouw plaatst. [4])

Hij geeft hier de vrouw als de triomfantelijk zoogende moeder, maar in menig ander werk verheerlijkt hij de scheppende driften die zij wekt.

Wij weten niet wat meer te prijzen, de ronde openhartigheid, de vrijheid en macht waarmede hij hiervan getuigt, ook in de z.g. Bacchanalieën en in het Venusfeest uit rond 1639, [5]) of de eerlijke eenvoudige menschelijkheid waarmede de tijdgeest die getuigenissen opnam en begreep.

Maar hoe ver van elke perversiteit blijft Rubens

---

[1]) Zooals op de schilderij te Weenen (1620—1621).

[2]) „Drie nymphen en de hoorn van overvloed", Madrid, Prado Museum (1615—1617).

[3]) Vooral op de schilderij van dat onderwerp te Dresden.

[4]) Te Londen en te München, beiden uit rond 1630.

[5]) Prado Museum.

zelfs bij de behandeling van onderwerpen als: „de dronken Hercules" of „de beschonken Silenus", „de nymphen van Diana door saters verrast", „Bacchus" en „het bacchanaal". Hij voere liederlijke mannen ten tooneele, hij mag ze omstuwen met blonde en donkere bacchanten, saters en faunen mag hij laten rondspringen, hij schildere grijpende handen of gespleten bokspoten, hij roepe negers ter hulp en late tijgers en panters zich wentelen in de druiven..... 't blijft alles *onschuldig* omdat het *natuurlijk-animaal*, vleeschelijk-gezond en zonder-erg is. Hij geeft ons bronzen mannentorsen, harige faunpoten, glimmende negersmoelen, gevlekte dierenhuiden, barstende vruchten, glanzend fluweel en krakende zijde — en dan daartusschen, zooals op het Berlijnsche Bacchanaal (waar de hand van Van Dijck duidelijk te onderkennen valt), het schitterende vrouwenlichaam als de uiteindelijke triomf der zinnenpracht van Gods schepping.

Dezelfde kracht, die „fait monter la sève aux arbres," of die den jongen wijn doet gisten, heeft de verf uit Rubens' penseel doen vloeien als de hars uit de boomen. Eigenlijk zijn al deze schilderingen natuurtafreelen in het rhythme van zijn vette land en zijn sterk levend volk geschilderd. Daarom schildert hij in dit alles eerder de *orde* der natuur in haar geregelde driften, dan de *wanorde* — waar hij als mensch, er valt niet aan te twijfelen, de getuigenissen zijn te talrijk en te eensluidend, instinctmatig wel zéér afkeerig van was.

Piles verklaarde reeds dat Rubens altijd grooten tegenzin aan den dag legde voor misbruik van

wijn en overvloedig eten, alsook voor het spel. Matig in alles, evenwichtig godsdienstig, pleiten zijn persoon en zijn werk beiden voor de breedte en kracht van het 17e eeuwsche katholicisme. Want getuigen deze werken van het noordelijke materialisme en zijn op die vlaamsche schilderijen de vruchten der aarde als één met de „kleiaarde" waaruit het menschbeeld gevormd werd, en is dan die materie de zware aarde aan de monden der rivieren in de lage landen, dan *fonkelt achter dit alles de geest.* Rubens zag nooit iets apart, nooit het eene ding gescheiden van het andere, maar alles aaneen, maar dat alles is doorgloeid van zuidelijk intellectualisme. Ziet ge dit niet aanstonds, plaatst u dan voor Jordaens' werken waarin van Vlaanderen's vruchtbaren grond, waarin van eten en drinken, groeien en verrotten, mogelijk op radicaler wijze van het sterk-levende ras aan Schelde en Maas verteld wordt — maar dan ook uitsluitend van dát.

„Boven de natuur gaat hem niets", zegt terecht P. Buschmann Jr. van den puren naturalist Jordaens. [1])

Zeker is het dat deze de oudheid niet kende als de man, die door reizen en vriendschappen, door studie en vorsching, door opkoopen en verzamelen, zich op klassieken bodem geplaatst had en die, door zijn *kennis van het beeldenschrift der symbolen,* aan zijn machtig lyrisme een bedding gaf.

Inderdaad fonkelt het intellect in den pare-

---

[1]) Jacob Jordaens door Buschmann, bij L. J. Veen, 1905.

lenden wijn van zijn schuimende inventie. Het spreekt uit zijn vele geschriften over perspectief en optiek, over anatomie en proportie, over architectuur en kleuren. En dat intellect heeft onbegrensde bewondering voor de hoogte van het heldhaftige in het genie der ouden. [1])

In 1673 schreef hij een dankbrief aan iemand, die hem een boek zond over de schilderkunst der oudheid. [2]) En in dezen latijnschen brief belijdt hij zijn onbegrensde vereering voor de Grieksche schilders. Waar hij, evenals wij trouwens, een Apelles en een Timanthe alleen kent uit de beschrijving van Plinius, is de weg der ouden, dien hij met schroom en hen van verre volgend slechts durft te betreden, hem eigenlijk een ideale weg. Hij heeft goed te verzamelen wat hem als antiquiteiten onder de hand komt, hij mag in Rome en Lombardije monumenten laten opmeten, of zelf cameeën en gemmen nateekenen [3]), noch de stof, noch de vorm van het oude, is hem een rem in de schepping. Maar van den anderen kant: dit alles adelt zijn noordelijk materialisme. En wij herhalen het: dit alles vlecht zijden linten door de wilde haren van zijn fantasie.

Of is het geen zijden lint, geen gouden koord,

[1]) Quam vilis genius nos humi detinet ab heroïco illo imminutos ingenio judicio. Rubens eigenhandige nota over de studie naar de antieken, uit het werk van Roger de Piles.

[2]) .... quam vel sola cogitatione assequi me posse ingenue profiteor. Brief, 1 Augustus 1637 aan F. Junius.

[3]) Na Rubens' dood vond men 6 koperplaten met afbeeldingen van teekeningen naar 21 camées, waaronder de beroemde „Gemma Augustea et Tiberiana".

geen feestelijk entre-lac, dat melkblanke vrouwelijven, ruige paarden en gebruinde en robuste mansfiguren aaneenrijgt op „de roof van de dochters van Leucippos". [1])

In waarheid is deze vrouwenroof niet zeer dramatisch — eerder is zij misschien een der meest gratievolle voorbeelden van Rubens' lyrische vervoering. De schoone vrouw in het midden van de schilderij is als de graffiguur [2]) van Michel-Angelo uit haar tragische en sombere verwezenheid gewekt tot edele sensualiteit en de geheele bouw van de groep is als die van een Giov. da Bologna [3]) of 'n Bernini, — maar dan in het daarvoor, meer dan marmer of brons, geëigende materiaal van den schilder, verzinnelijkt.

Het is alles van een kracht en een bevalligheid, strak getrokken in silhouet en week behandeld in het modelé, waarin alles aaneen hangt naar de strophe van Baudelaire: „comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer". [4]) Maar de latijniteit drukte op alles, zonder te kwetsen, haar stempel.

Zoo bracht Rubens ook langs de taal der mythologie het intellectualisme in zijn werk. Een „Venus en Adonis" schildert hij, nauwelijks terug te Antwerpen met de zuiderzon nog in de oogen, maar

---

[1]) Een bijna vierkant schilderij in de Alte Pinakothek te München, uit 1615—1617.

[2]) Praalgraf voor de jongens Medicis in de San Lorenzo te Florence.

[3]) Giovanni da Bologna, Vlaming, geb. 1524, † in Florence 1608, kreeg raadgevingen van Michel Angelo.

[4]) Uit „Les phares", Charles Baudelaire: Les fleurs du mal.

Afb. 24. Teekening „au trois crayons" naar Nicolaas Rubens, Peter-Paul's tweeden zoon. In de Albertina te Weenen.

vooral het brein vol Italiaansche gedachten. Deze compositie zal een paar jaar later uitgroeien tot „de Held en de Faam", wel héél bijzonder autobiografisch van karakter. Want, gevierd als hij immers was bij zijn terugkomst, beeldt hij zich zelf in de beide werken, die met de typisch duitsche benaming van „Die Krönung des Tugendhelden" geteekend zijn. Voor heldhaftige arbeid en strijd reikt niet slechts de vrouw palm en krans, maar zij zelf is de prijs. Hij vervolgt het gegeven langs Perseus en Andromeda naar Mars en Venus. Dààr is het gedramatiseerd tot wat den man bekoort en de vrouw imponeert, de zwakte die de kracht beheerscht; een Judith en Holofernes had hij trouwens in het zelfde jaar van de Venus en Adonis (1609) reeds geschilderd. Het is in 1620 ongeveer dat Rubens de beide „Perseus en Andromeda" maakte; het zijn die schilderijen in Petersburg en in Berlijn waar het glimmende harnas en het glanzende vrouwelichaam geconfronteerd worden en waar Pegasus' vleugelen kleppen.

Over de reeds genoemde „Vrede en Oorlog" in de Nationaal Galerie en te Munchen uit rond 1630 komen wij ten slotte terecht in de prachtige „Conseguenza della guerra". Eene reproductie moge iets weergeven van den storm die er als een wervel door de compositie vaart, van de coloristische schoonheid geeft geen foto ook maar 'n flauw beeld. De Noordelijke schilderijen hebben het misschien nergens zoo „moeilijk" als in het Pitti Museum te Florence, maar op het prachtige teere blauw der lucht, die de rook en smook van den krijg gaan bezwalken, schalt het radieuze naakt van

Venus boven al het werk der zuiderlingen uit. „Schoon Mars in 't harrenas gewapent ten bederve des volx, de landen zet in vier en gloet uit wraek..." en hij, getrokken door de krijschende Bellona, zich losrukt uit de prachtigste armen der wereld, is de weelde der onbeschrijfbare vrouw de overwinnende noot in dit omstreeks 1638, dus zéér laat in zijn oeuvre, geschilderde werk.

Geven wij ons een oogenblik over aan dit meesterstuk, dat is als de voleinding van de melodie die wij van rond 1610, 1620, over 1630, naar rond 1640, hebben kunnen volgen.

Geheel links de bronzen deur van den Janustempel geopend, dan, de ten hemel gestrekte armen van het jammerende land door de rouwomfloerste vrouw met de land- of stedekroon verbeeld. Het zwaard getrokken, het rondas geheven, ontrukt de oorlog zich aan den wellust des vredes, als „een kneuzende oorlogslast" vertrapt de zwaar geschoeide Mars schoone letteren en muziek in het boek en de luit. Over het lichaam van den gedooden krijger tracht de angstige moeder haar kind te bergen. Over de hoofden dezer verschrikte menschheid waart de Gorgone met het slangenhoofd en zwaait er de fakkel van de tweedracht. Maar wat niet in woorden is uit te drukken, is de onnavolgbare kunde, waarmede dat roze pralende vrouwenlijf, in waarheid stralend en lichtgevend, neergezet is op de luchtige en deels donkere tonen, hoe dit trillende licht van het incarnaat door gouden haren en door de zich aan Venus vastklampende amouretten, zich voortzet „gelijk een gloeientheid bij heldren zonneschijn

door dunne zijde van een purperen gordijn". Wij spraken van donkere tonen, maar de zwaarste kleuren zijn nog lichtdoorzeefd, beter nog: het geheel is licht doordrenkt, en dat licht borrelt op in de domineerende vrouwenfiguur als het water uit een klare bron.....

Wij zijn nu in de groote jaren van Hélène Fourment, in de jaren van de Berlijnsche Andromeda, een pathetisch portret van de jonge geliefde vrouw, de jaren van het „Paris' oordeel" en de „Diana en Kallisto" te Madrid.

En als 'n „scherzo" danst de zonnige levensblijheid van het vleesch door heel zijn oeuvre, want in zijn stervensjaar klinkt de antieke strengeling der levensgroote drie Gratiën, op het houten paneel in het Prado, als een harmonieus slotaccoord.

Afb. 25. Helene Fourment met Rubens en diens zoon Nicolaas in den hof, ook wel „de Wandeling" genoemd. Oude Pinacotheek te München. 1631.

VIERDE DEEL

VIII. ALLEGRO MAËSTOSO

DE EUROPEESCHE WERKPLAATS VAN DE BAROK

Maar dreunend als een *„Allegro maëstoso"* vaart snel en machtig de samenklank van Rubens werk en van dat zijner helpers, in het feestelijk-overvloedige uit.

De groote Rubenszaal die de derde Republiek in het Louvre bouwde moge niet volmaakt zijn, [1]) —in geen ander museum komen Rubens' groote werken tot een decoratief ensemble vereenigd, met meer grootheid op ons af. „La perte de grandeur et de magnificence" dat nu eenmaal het ophangen van schilderingen op andere plaatsen dan waarvoor de schilder ze bestemd had, medebrengt is hier tot een minimum teruggebracht. De symphonie klinkt hier beter dan elders. Het verband van alle onderdeelen van het wijdsche geheel wordt hier versterkt en het werk van 's meesters onderscheidene medewerkers is hier meer ineengesmolten dan waar ook tot één monument. Het historische en het mythologische, het naturalistische en het allegorische, het epische en het lyrische, stroomt hier samen tot een plastische kleurenvloed waar figuren van mannen, vrouwen en kinderen, in de pracht van vorstelijk gewaad of zonder anderen tooi dan die op den zesden dag de Schepper hen gaf, zich los maken

---

[1]) De geheele opzet van deze neo-barok is te „timide" en de sprongen der profielen zijn overal te zwak.

van— of verdwijnen in — licht en lucht, schaduw en kleur, wolken en architectuur.

't Is nog niet zoo heel lang geleden dat de „Galerie de Medici" voor een tweede-rangs ensemble gold in Rubens' oeuvre.

Hoe is 't mogelijk!

Zelden had de volmaakte harmonist, met zijn door alle medewerkers erkende en gretig aanvaarde overwicht, het geheel meer in zijn hand en wist hij zich door het geheele orkest te doen verstaan en te gehoorzamen door al de leden van zijn geest te doordringen. Geheel meester van zich zelf en van hen, voert hij hunne talenten naar één doel gericht, quasi naar de volmaaktheid.

Men geve zich rekenschap van het doel: paleiswanden te doen spreken als 't kan te doen zingen, de door den bouwmeester geschapen ruimte vullen met kleurklanken die als hymnen te vertolken hebben de glorie van het tijdvak, hymnen waarin de namen van Henri IV, Maria de Medici en Louis XIII boven uit schallen, maar waarin Maria de Medici de sopraanpartij is toebedeeld. Van het spinnen van haar levensdraad door de gratiën, onder het goedgunstig opzicht van de oppersten der Goden, tot het oogenblik waarop Louis XIII zich verzoent met zijne moeder op het hooge paneel waarop de tijd de waarheid tilt in het licht, wordt de fel bewogen geschiedenis verhaald breeduit en met emphase, maar met een warmte van stijl die wij in de vertolkingen van het groote tijdvak van Louis XIV zullen moeten missen. [1])

[1]) Denken wij slechts aan het bruine, maar toch zoo bleeke, werk van dien anderen Vlaming Ant.-Fr. van der

Afb. 26. Helene Fourment in haar bruidstoilet.
Oude Pinacotheek te München. 1630-'31.

Maar hoe kwam die Vlaam aan die prachtige opdracht in Parijs? Waarom liet Maria de Medici, die de verzoening met haar zoon Lodewijk XIII als het ware vieren wilde met de beschildering eener galerij in het juist voltooide Luxembourg-paleis, het werk niet uitvoeren door een fransch meester? 't Antwoord is eenvoudig. In 1623 was deze er niet. Simon Vouet, de best toegeruste geest naar het decoratieve in dien tijd, was in 1612 naar Rome vertrokken. Nicolas Poussin 28 jaar oud, vertrekt ook naar de eeuwige stad waar hij de kenmerkende drang naar orde en maat in den franschen kunstenaar van alle tijden zoekt te bevredigen..... Claude Lorrain gaat spoedig ook.

Maar waarom kreeg Rubens juist de opdracht? De naam van den Antwerpenaar moest Maria de Medici reeds lang bekend zijn. Bij Maria's zuster Eleonora, de vrouw van Vincent van Gonzaga, had immers Rubens acht jaren doorgebracht in zijn Italiaanschen studie en diensttijd, maar — Rubens was de kunstenaar van Europeesche reputatie: de grootmeester van de nieuwe kunst, de man die den italiaanschen laat-renaissance-stijl europeesch-barok zou maken. Maar vooral ook, hij was de man, misschien de eenige schilder dier dagen, die reeds de ervaring bezat tot het uitvoeren van zóó groote werken.

En hierbij denken wij aan de 80 meter die de

Meulen, die in 1634 te Antwerpen geboren werd en door Colbert in 1656 naar Parijs geroepen, in dienst van Lodewijk XIV zijn rustige veldslagen en koude historiën schilderde, vaak ook in collaboratie met Lebrun of Martin „des batailles". Hij stierf te Parijs in 1690.

8 doeken beslaan van de serie „Decius Mus." Het gaat hier over cartons, schilderijen en tapijten. Reeds dit werk was een voorbeeld van regelmaat en arbeidsverdeeling in de uitvoering zoodat Bellori [1]) in zijn „Vite dei Pittore" schreef dat het werk door van Dijck werd uitgevoerd, en dat Max Rooses en Michel twisten over wat Rubens en wat de bekwaamste zijner medewerkers hebben uitgevoerd. Zeker is het dat Peter Paul zelf de teekenaar der cartons is geweest. Niet alleen dat hij technisch en organisatorisch tegen de taak was opgewassen, maar hij had ook de wetenschappelijke vorming om de oudheid in grootsche tafreelen te vertolken.

Dit wordt ons duidelijk voor de schilderingen en de tapijten van de „Decius Mus serie" in de Liechtensteinsche Galerij en wij denken aan wat Rubens' vriend Peiresc schreef toen hij de bewondering der „kenners" vertolkte over de diepe kennis van den schilder omtrent de kleederdracht der oudheid en over de nauwkeurigheid waarmede de costuums, tot de spijkers in het schoeisel toe, waren uitgebeeld, iets van het: „il ne manque pas un bouton aux guêtres" uit 1870.....

't Was wel zeker dat toespelingen op de oudheid door Maria de Medici en de haren werden verwacht ook in de uitbeelding der historische gebeurtenissen hunner dagen. Dat maakte de op-

[1]) J. P. Bellori, 1636—1700. Kreeg van Clemens X, als erkenning der verdiensten van zijn vele uitgaven, den titel van „Antiquario di Roma". Het bedoelde „Vite de' pittori, scultori ad architetti moderni" zag in 1657 het licht.

dracht niet gemak'lijker, een opdracht tenslotte van zoo samengestelde geaardheid dat deze niet alleen door kennis en kunde, maar vooral ook door verbeeldingsvaart en gevoelswarmte tot uitvoering kon gestuwd worden.

't Is die warmte van stijl, 't is die overtuiging in de vertolking die het uiterst gecompliceerde geheel heft in een sfeer eigenlijk boven het genre. Want dit alles is slechts in schijn „programmamuziek". Want deze Rubens is niet alleen als de latere Lebrun een zeer kundig componist, een knap geschoold litterair talent, is niet alleen een vruchtbare geest in het combineeren en berekenen van het didactische-decoratieve effect: hij is een schepper in de modus van het schilderachtige. Alle andere factoren wijken in zijn werk tenslotte voor dien éénen factor. Alle redeneeringen trekken zich terug voor de taal van verf en penseel, alle gedachten moeten gebeeld worden in die vloeiende materie, alle ontroeringen door trilling van licht en kleur bereikt worden. Geen historisch detail gaat hem boven het natuurlijke aspect en „la vraie splendeur du règne" blijft voor hem de regeering van de levende natuur, het regiment van de zon en haar straalbreking door onze luchten.

Wat zijn nederlandsch penseel uitdrukt; „grandeur, magnificence splendeur," heeft in den nederlandschen tongval geen juiste woorden. Maar dringt men in ieder van de voorstellingen der groote tafreelen door, dan blijkt dat de eigenlijke historische gebeurtenis vrij eenvoudig wordt uitgedrukt.

Op de „ontscheping van Maria de Medici te

Marseille" is van de rijkgetuigde galjoen juist de versierde loopplank uitgeworpen, Maria gaat met haar hofdames aan land, Frankrijk valt haar huldigend te voet. Dat zelfde Frankrijk had hij reeds, zoo eenvoudig verbeeld als een nieuwsgierige vrouw die over den rug van Henri IV het portret beziet der toekomstige souveraine, dat den vorst door Eros en de Faam wordt voorgehouden in het prachtige paneel, waar de lenige gratie van le Vert-Galant een figuur is die zich voor goed vasthecht in het geheugen van den beschouwer. Die zelfde Henri IV zit zoo verheugd te kijken op het tableau van „Maria de Medici's kroning." Veronese is zeker niet vreemd aan de compositie, de rijkdom en de zegening die als vrouwenfiguren boven uit het schilderij gevleugeld neerstrijken, zijn even als de honden die op het voorplan een leege plek vullen, Italiaansche motieven die „doorleven." Maar hoe natuurlijk en hartelijk vlaamsch zijn de uitdrukkingen niet van waardige, maar zéér menschelijke prelaten, van schoone, maar kinderlijk geamuseerde vrouwen, waardoor dit historische tafreel wordt beleefd.

Als Lodewijk XIII is geboren en het wichtje de convalescente moeder wordt getoond, is het dan niet de eenvoudige, de onnavolgbaar natuurlijk uitgedrukte afmatting van de koningin die het oog gevangen houdt? Henri IV trekt ten oorlog, in een portiek van echt Rubensiaansche architectuur reikt hij de koningin het regentschap. Krijgers, le „fanion du roi," en wapenen wachten den vorst, de jonge Lodewijk XIII is het middenpunt der compositie, het spel der handen rondom het

ventje is vernuftig en vol uitdrukking en trekt onze belangstelling..... tenminste als wij de oogen kunnen afhouden van de prachtige jonge vrouwenkop geheel rechts op de schilderij. Ook in het tafreel „De meerderjarigheid van Lodewijk XIII" is de gebeurtenis zelf eenvoudig: de moeder geeft het roer van staat aan den zoon over.

Maar wat voor den hedendaagschen beschouwer de zaak telkens compliceert, is de mythologische opsmuk van het historische gebeuren. De tijdgenooten echter van den schilder leefden in die mythologische sfeer en voor hen waren die toevoegingen het beste middel om de platte gebeurtenis meer geestelijke beteekenis te geven, zonder tot overdrijvingen te komen. Want doordat in de Renaissance niemand geloofde aan de goden der oudheid waren die olympische godheden, door het respect dat de traditie van hen deed uitgaan, bijzonder geschikt wijding aan het tafreel te geven zonder profanatie. Voor Rubens' tijdgenooten waren die figuren iets grooter dan menschen, minder groot dan heiligen en wel héel ver van het goddelijke, maar het prestige der oudheid wist aan die familiaire figuren iets toe te voegen wat wij nu zeker veel minder begrijpen. Wij hebben daar trouwens reeds op gewezen.

Ontkend kan niet worden dat in de „Galerie de Medici" van wolken en wolkbewoners wat misbruik is gemaakt zoodat 't geheel misschien daardoor wat nevelig aandoet; men vergete daarbij echter niet dat Rubens bij deze uiterst netelige stof wel verplicht was zich zoo nu en dan te hullen

in wolken van allegorieën. Want als ooit een schilder diplomatieke gaven heeft moeten tentoonspreiden dan is het Rubens toen hij de schetsen maakte voor de 22 paneelen waarin de lotgevallen verhaald moesten worden van Maria de Medici's regeering, eene aaneenschakeling van pijnlijke incidenten tusschen de moeder-regentesse en haar koninklijken zoon. Het pleit zeker voor zijn „sensus politicus", dat hij klippen en zandbanken omzeilde. Als hij zich met gemak beweegt dan is dat vooral te danken aan de „rookgordijnen" waarin hij zijn stellingen hult. Want is het niet meer dan opmerkelijk dat de moeder, die de bestelling deed, en de zoon „die dan toch de baas was", beiden vol lof zijn over de tact van den grooten vlaam?

Dat dit laatste het geval was blijkt overduidelijk uit de bestelling die van wege den vorst op die der Galerie volgde en waarin Rubens de ervaringen als tapijtontwerper der „Decius Mus serie" nog directer kon aanwenden. Wij bedoelen de 12 composities voor de gobelins waarvan Frankrijk nog twee complete stellen bezit: de „Geschiedenis van Constantijn". Justus van Egmont, Snijders, Wildens, Th. van Thulden en misschien Lucas van Uden zouden de cartons uitvoeren naar de schetsen van Rubens. Wij weten dat in 1622 de vier eerste cartons gereed zijn.

Maria de Medici[1]) zelf heeft trouwens, in haar groote tevredenheid over het werk van den schilder,

---

[1]) De „Galerie" werd in Mei 1625 ingewijd bij gelegenheid van het huwelijk van Henriette van Frankrijk

hem de opdracht gegeven tot het schilderen van een pendant — 'n Galerie Henri IV. 't Zijn vooral de groote doeken in de Uffizi te Florence: „de slag bij Ivry" en de „intocht van Henri IV in Parijs" na dien slag, waarschijnlijk uitgevoerd tusschen 1628 en 1631, die in hun sobere kleuren majestueus van decoratieve werking, van de beteekenis van dezen niet tot voleindiging gebrachten arbeid verhalen.

Maar dit alles bevestigt ook de idee dat Rubens met de „galerie" de smaak der franschen overrompeld had. Uit de correspondentie met zijn vriend Peiresc siepelt overigens hier en daar wel iets door van de aanmerkingen van voorzichtige en nauwkijkende „kunstvrienden". Er wordt b.v. over de „galbe" der beenen gesproken en geschreven, er is naar franschen smaak 'n teveel in de buiging der martiale beenen, er zal naar dien zelfden smaak wel een „te veel" in meerdere dingen geweest zijn dat met politieken zin door genoemde Peiresc moest worden goed gepraat. En Rubens kwam daarbij blijkens zijn correspondentie vaak mede in het krijt.

In die dagen was trouwens Rubens' politieke zin in volle ontwikkeling en wij kunnen er zeker van zijn dat hij onder het schilderen van het prachtige portret der koningin-moeder dat nu in het Prado hangt, nog wel aan andere dingen dacht dan aan verf en penseelen, maar zelfs „half bij de zaak" is Rubens nog een

met Karel I. In Februari van hetzelfde jaar was Rubens ten tweede male naar Parijs gegaan om de doeken te plaatsen en te retoucheeren.

meester. [1]) Richelieu heeft hij in die dagen in Parijs niet mogen ontmoeten, de groote kardinaal, de minister van „le Roi très chrétien" zal Rubens als agent van „Sa Majesté très catholique" met reden niet hebben vertrouwd.

Maar de charmante Buckingham die in die dagen in Parijs is, zoekt en vleit den schilder met schoone opdrachten o.a. zijn portret, [2]) vermoedelijk om meer op z'n gemak spaansch-engelsche belangen te bespreken met den diplomatieken agent van Philips den Vierden. Rubens staat dan in nauwer verband tot de Infante Isabella, wier lijfschilder hij is, en die hem met de opdracht daar aan 't fransche hof vooral goed uit te kijken, ook een hondje mee gaf met een mooie halsband voor de koningin-moeder. Wij meenen dat hondje vereeuwigd te zien op het tafreel van de geboorte van Louis XIII te Fontainebleau.

Rubens' diplomatieke arbeid staat trouwens in het nauwste verband tot zijn groote profane decoraties. In 1629 zendt Philip IV Rubens naar Engeland voor onderhandelingen met Karel I.....

---

[1]) Het prachtige portret „de face", in een zwart kleed, dat de frischheid van de gelaatskleur en de charme van het blond-grijzende haar aanzet. Het imponeerende portret met de weldadige ontspanning in den blik van het model. Portretteekeningen naar M. d. M. bevinden zich in de Albertina te Weenen en in het Louvre te Parijs.

[2]) George Villiers, hertog van Buckingham, 1592—1628, gunsteling van Jacobus I en Karel I. Het groote ruiterportret, dat Rubens naar hem schilderde, bevindt zich in de verzameling van den Earl of Jersey. In de Albertina te Weenen is een prachtige teekening voor den kop van den „mooien" Buckingham.

Afb. 27. Helene Fourment en hare kinderen.
Louvre te Parijs. 1636.

en het blijvende resultaat zullen de schetsen zijn voor de beschildering van White hall, het groote plafond in de eetzaal. De 9 groote paneelen die de regeering van Jacobus I verheerlijken kunnen wij in den slechten staat waarin ze nu zijn niet beoordeelen..... maar gaat maar eens naar Brussel en beziet het schoone paneeltje waar Minerva de wijze, domheidsmacht overwint onder de oogen van Jacobus! [1])

Ook hier weer „eert Rubens den koning".

Met zijn héél sterk instinct, het spreekt uit heel zijn geschilderde werk, voor de innerlijke eenheid van al het geschapene, wil hij die inwendige eenheid der wereld veruitwendingen in de kerk en de monarchie. Hierin was hij zeker van zijn tijd: dat hij zijn krachten stelde in dienst van de kerkelijke herstelling der contra-reformatie en in de politieke centralisatie door de monarchie.

Hoe moeilijk en ingewikkeld de politieke missie in Engeland ook moge geweest zijn, nergens blijkt dat de schilder „muizenissen" in het hoofd had toen zijn hand zóó uiterst vaardig vorm gaf aan lichtende visioenen in prachtige kleuren.

Zeker is het dat Rubens te Parijs tot over z'n ooren in de politiek zat en dat moet de reden zijn dat hij bedong de ontwerpen te gaan schilderen ver van de gecompliceerde en complotteerende hofkliek der beide vorstelijke bestellers, want ook Louis XIII gaf hem immers een groote opdracht:

[1]) In de Ermitage te Petersburg zijn een tweetal schetsen, in de Academie te Weenen en in een aantal particuliere verzamelingen de andere der 7 overgebleven geschilderde studies voor het plafond.

het ontwerpen van een serie tapijten de geschiedenis van Constantijn behandelende.

Terug in Antwerpen zet hij de schetsen op en monstert er opnieuw het leger zijner medewerkers, want hij zal ook de schilderingen op ware grootte te Antwerpen uitvoeren. De groote galerij in het door Jac. de Brosse in 1612 naar een plan in den geest van het Pitti paleis te Florence ontworpen, en in 1613 voltooide Luxembourgpaleis had hij goed opgenomen.

Van de dilettantische aanstellerij van hedendaagsche „theoretische" decorateurs, dat alles ter plaatse moet geschilderd worden, was hij niet op de hoogte. Evenmin als Puvis de Chavannes die de bibliotheek te Boston nooit betreden en gezien heeft, maar ze prachtig decoreerde omdat hij teekeningen kon lezen en voorstellingsvermogen had.

Puvis' decoraties, de schoonste uit de latere tijden zijn trouwens nooit op den muur geschilderd, maar in zijn ruime atelier te Neuilly op linnen. Die linnens werden na voltooiing gemaroufleerd op den muur. Dat opplakken was oorzaak dat men bij het naderen der Duitschers in 1918 Puvis' beroemde „Ludus pro patria" te Amiens heeft kunnen losmaken en in veiligheid brengen. Ook aan het op doek schilderen danken wij het behoud van Rubens' Luxembourg Galerie.

Waar Rubens ook niet aan denkt is: „het respecteeren van den muur." Want hij weet dat alle schilderingen de wanden aantasten zoodra als iets wordt voorgesteld — als iets wordt uitgebeeld, als het zuiver ornamenteele vlakornament, dat

niets mag voorstellen of uitbeelden en alleen rhythme en kleur mag zijn, verlaten wordt. De groote schilders van Giotto tot Puvis de Chavannes over Massaccio en Michel-Angelo, hebben zich de allergrootste moeite gegeven de wanden weg te schilderen. Wie ons iets anders willen wijs maken bedriegen ons en mogelijk ook zich zelf.

Na alles ter plaatse doordringend te hebben opgenomen gaat hij dus naar zijn werkplaats te Antwerpen om er de 22 groote doeken te schilderen, die de wanden van Jac. de Brosse's paleis hevig zullen aangrijpen naar de modus van de barok.

De Barok immers is niet de tijd van *zoeken*, ook niet die van *vinden*, maar van *toepassen*.

Wij staan niet meer in de periode van het vaak persoonlijke experiment en van het moeizaam veroveren der primitieve phase. Wij bevinden ons niet in dat brooze tijdvak van het evenwichtig bereiken van het klare glanzende moment waarin geest en stof, hoofd en hand, willen en bereiken, tegen elkander volmaakt afgewogen lijken, als in het klassieke tijdperk dat in elke ontwikkeling zoo kort duurt. Maar de barok wil die gevonden waarheden propageeren, prediken wat hij zelf niet vond maar anderen vóór hem hebben veroverd, ligt in den aard van den barokmeester die 'n teveel in alles, ja zelfs in overtuiging schijnt te hebben.

Indien nu zooals bij Rubens door een samenvallen van bijzondere kwaliteiten de meester heel bijzonder harmonisch denkt en voelt, dan kunnen

wij zeggen dat zijn genie zich heel bijzonder leent tot georganiseerden arbeid.

Rubens was een ongehoord organisator, een onnavolgbare dirigent en de zwiepende zwaai van zijn dirigeerstok weet een volk van schilders meesleepend te leiden. Want hoevelen uit Vlaanderen en Brabant zijn niet als jongmaatjes begeesterd door de hooge zeilen van Rubens' schip en hebben den wind gevoeld die zoo volop blies in de zeilen en zijn aan boord geklauterd van dat prachtige vaartuig, waar Jordaens en van Dijck dienden, maar waar Peter Paul te roer stond. Hoe werden de jonge schilders van heinde en ver niet getrokken naar de werkplaats te Antwerpen die men zonder overdrijving op dat oogenblik de belangrijkste plek op aarde kon achten voor wien de wereld van kleuren en verwen eene realiteit was, minstens zoo tastbaar en waar als de zoogenaamde werkelijkheid om hen heen.

Men denke aan het lieve en weeke gemoed van een jong kunstenaar, die kind van zijn tijd, voor zich zag opvlammen in kleuren van bloed en van ether héél het volle leven van zijn ras, héél het rijpe streven van den geestesarbeid zijner dagen. Want in die mengeling van kerkelijk werk en mythologische beelden ging de rijke adem van het leven. Waar was de koude geleerde canon der hoog-Italiaansche renaissance, die figuren die door de kunsterigheid der makers van louter adel waren verarmd, die vrouwenfiguren met de te lange beenen en halzen, die de bloedlooze lichamen in de raarste bochten moesten bewegen of beter moesten laten stilstaan, want bewegen ging

Afb. 28. Landschap met de heerlijkheid „Steen", ook wel „de Herfst" genoemd. National Gallery, Londen. 1636-'40.

die kunst der na-michelangelesken pas onder het penseel van den vlaming die in het volle leven van het rijke Antwerpen putte, die de mannen en vrouwen der straten en kaden meenam naar zijn werkplaats, ze ontkleedde, en met die gezonde stralende pracht den hemel bevolkte.

Stellen wij ons voor een oogenblik met die jonge schilders aan de poort van het groote atelier, wat een gerucht, wat een bedwelming van klanken breekt er niet door de kier van die deur tot de ongeduldige jongelui door. Op 'n eerste wenk van den meester scharen zij zich onder zijn muzikanten. Vaak moeten zij in de „file" staan en krijgen „nummertjes". Als antwoord op een recommandatieschrijven van een vriend voor zoo'n aankomenden schilder verklaart Rubens dat hij wel honderd leerlingen moest afwijzen. Deze werden dan op andere ateliers, bij bevriende vakgenooten aan het werk gezet tot dat er plaats kwam in de wereldvermaarde werkplaats.

De leerlingen stroomen zijn atelier binnen. Van Dijck, Jordaens, Snijders, Breughel, van Egmont, Van Thulden, Wildens, Lucas van Uden, Daniël Zeghers, Pieter Soutman, Erasmus Quellijn, Jan van Hoeck..... zijn eenige namen onder de velen die hem te hulp snellen bij het groote werk dat de Vlaming ondernam toen hij de Italiaansche Barok Europeesch ging maken. 't Is juister de meesten dezer aan te duiden als zijn helpers, hoewel de meest gevormden onder hen nog dagelijks van Rubens zullen geleerd hebben. 't Is ook 'n feit dat de meest genialen onder hen en dan denken wij b.v. aan van Dijck, wiens werk een

tijdlang [1]) niet van dat van Rubens' eigen hand te onderscheiden is, snel in krachten afnemen als het contact is verbroken.

De onnuttige en gevaarlijke vermoeienis die het overbrengen der schetsen in het groot, en het aanleggen van de schilderingen van hem zou vragen, wist hij zich door zijn leerlingen uit handen te laten nemen. Zij spreiden, wat de Franschen zoo karakteristiek noemen „le lit de la peinture". De teekening, het carton, hebben zij met ruiten op ware grootte op het doek gebracht. Dan leggen zij daarop eene schildering aan in waterverf, (à la détrempe), die de vergrooting is van de kleine kleurschets van den meester. Op die waterverf-preparatie worden nu, meestal in omber, de schaduwpartijen in olie-„frottis" gemodelleerd, om dan daarna, vaak door verscheidene leerlingen aan één doek, de bijkomstigheden, ieder naar zijn specialiteit, te doen voltooien.

Maar het is in de hoofdzaken van het doek dat Rubens zelf de lichten heeft neergeschilderd meestal in betrekkelijke zware empatementen. In begeesterde oogenblikken moet hij dan zijn helpers op zij geduwd hebben teneinde van het groote palet af, met de meesterlijke zekerheid die hem kenmerkt, de accenten te leggen precies waar het noodig is, de massa's te begrenzen waar die er om vragen, de contouren weg te schilderen van stralende lichten en kleuren, een warme noot te doen klinken op 'n koelen ondergrond..... Weest er van overtuigd dat de leerlingen niet ver weg

[1]) Tusschen 1617 en 1621 vooral.

gingen, maar vlak in de buurt bleven, om met opgesperden blik te zien hoe 's meesters schoonheden delicaat gelegd werden op het door hen gespreide bed.

Rubens had in hooge mate begrip van wat Foch noemt „l'économie des forces". Hij wist dat ook voor den schilder het gevaar bestaat zich moe te maken voór het noodig is. Waardoor hem, juist op het oogenblik dat hij ze behoeft, krachten te kort zouden schieten. De kunst der Renaissance-barok is er eene van organisatie en breede werkzaamheid, barokkunst lijkt altijd eene onderneming en bij die onderneming kan de leidende kunstenaar zich doen helpen. De persoonlijkheid van Rubens is er naar zich op superieure wijze te doen bijstaan in zijnen omvangrijken arbeid. De samenwerking is volmaakt en bij geen schilder is het werk van de eigen hand zoo moeilijk te onderkennen van wat medewerkers, leerlingen en helpers, onder zijn leiding tot stand brachten. Altijd weer opnieuw toont hij dat zijn genie zich leent tot georganiseerden arbeid. 't Eigenaardige van zijn werk is juist dat de schildering naar vaste beginselen is opgebouwd en dat de maelstroom van leven dien hij suggereert, ons met de meest methodische technische middelen wordt voorgezet. Bij geen schilder is dan ook de vraag wat hij zelf deed en wat anderen voor hem deden, zoo moeilijk te beantwoorden. Maar deze vraag is voor zijne groote decoraties zeker onbelangrijk en het is in deze werken volkomen nutteloos Rubens' eigenhandige penseelstreken van die zijner helpers te scheiden omdat alles in waarheid één is.

Vele werken, vooral de zeer groote en sterk versierende, hebben zijn werkplaats verlaten zonder dat Rubens er een penseelstreek op had gezet. Zijn bestellers en koopers wisten dit — zij betaalden er naar. Maar de goede beoordeelaars onder hen wisten ook dat een dagwerk van den meester aan zoo'n doek, gewoonlijk met honderd guldens te betalen, het geld ruim waard was.

De kostbaarste dezer atelierwerken waren die, waarop hij zelf driemaal was terug gekomen. Vaak worden in de contracten ook de leerlingen die het werk geheel of gedeeltelijk zullen uitvoeren met namen aangeduid.

Rubens is in zijn commercieele wandel zeer nauwgezet en wat wij de administratie van zijn werkplaats kunnen noemen is voorbeeldig; geen vergissingen of twijfels kunnen bij de koopers of bestellers bestaan in verband met de kwaliteit van het werk dat hij aflevert. Het is eene bijzonderheid, die haar waarde heeft, dat hij reeds van den eersten Antwerpschen tijd af het werk (ook dat geheel van zijn eigen hand) niet meer signeert. Alles draagt trouwens zóó het kenmerk van zijn atelier dat geen meesterteeken het behoefde te merken. Heel Europa door kende men zijn stijl en werd verlangd naar schilderijen uit de stad Antwerpen, die naar het woord van Sandrart „door den grooten kunstenaar gemaakt was tot één buitengewone Academie waar de hoogste volmaaktheid in de kunst bereikt kon worden". [1])

---

[1]) Toen Rubens in 1627 naar Holland ging om er den diplomatieken agent van Buckingham, den schilder

Afb. 29. De Tuin der Liefde, in het Prado Museum te Madrid. 1632-1634.

Maar de geestelijke tucht van zijn atelier is zóó sterk, het geloof in den meester zóó onbegrensd, zijn arbeid zóó methodisch, zijn methode zóó klaar, zijn techniek zóó scherp, dat hij als de ideale orkestmeester al de zijnen meesleept. Hij brengt en houdt ieder zijner leerlingen op de plaats die hem past, ieder krijgt de rol toebedeeld die hem „ligt."

Men heeft Rubens' werkplaats wel een bijenkorf genoemd en het gonzende gerucht in drukke maanden zal er groot geweest zijn, vooral als de meester terug kwam van vaak verre reizen en diplomatieke zendingen. Want „le lit de la peinture" moge in letterlijken zin zijn helpers en leerlingen gespreid hebben, Rubens' persoonlijkheid, de verscheidenheid zijner gaven, de veelzijdigheid zijner bekwaamheden, ja — het veelhoekige en veelvlakkige van zijn romaansch genie, en meer misschien dan al het andere — zijn beminnelijke levensstijl, hebben telkens het bed gespreid voor de prachtige opdrachten die hij triomfantelijk naar Antwerpen meebracht.

Rondom zijn bagage moeten de leerlingen zich verdrongen hebben als hij aan het uitpakken was, letterlijk en figuurlijk, en telkens weer plannen ontvouwde en schetsen toonde voor wijdsche

---

Balthasar Gerbier te ontmoeten tegelijk met Lord Carleton, gaf hij aan dien tocht de allure van een kunstreis. Op het atelier van Honthorst te Utrecht vond hij den jongen Duitschen schilder Joachim Sandrart, die hem op zijn 14-daagsch verblijf in de Zeven Provinciën vergezelde en niets van Rubens' diplomatieke werkzaamheden bemerkte.

tafreelen die Parijs, Londen, of Madrid, in vorstenverblijven wilde inbouwen of als tapijten wilde ophangen tusschen de colonnade der paleizen. Wat gouden dagen, wat opwindende uren, moeten dat geweest zijn voor de bent zijner vrienden die al deze kunstvaardige arbeiders hem waren. Hoe zullen zij dan in het weelderige decor van 's meester's huis, waar collecties van de edelste kunst uit het verleden, waar de latijnsche spreuken van Juvenalis aan den wand, — maar waar vooral het rijk geladen woord van den schildersvorst, hen buiten hen zelf bracht, hoog zijn opgetild boven hun engere persoonlijkheid uit. Zijn meeslepend woord gaat dan zijn meeslepende leiding in het werk voor....., maar dan tikt Rubens af, en het opwekkende spel neemt een aanvang, het spel dat zijn lenigheid zal behouden tot den laatsten point d'orgue.

En hoe hebben zij zich onder zijn leiding „ingespeeld". Pultvirtuosen onzer dagen plegen een enkele maal, bijvoorbeeld onder een in geforceerd tempo gespeelde „Oberon", den stok op den lessenaar neer te leggen..... en het orkest speelt door. Gaat eens b.v. naar het „Huis ten Bosch" en ziet dan eens hoe het orkest doorspeelt als Rubens den dirigeerstok heeft neergelegd. [1]) Maar

[1]) „De verheerlijking van Frederik Hendrik", het grootste werk van Jacob Jordaens, die in 1652 geroepen door Amalia van Solms naar den Haag ging om „het Huis ten Bosch" te beschilderen. Hij was in den eigenlijken zin geen leerling en ook geen medewerker van Rubens, maar onderging zijn invloed zóó, dat sommige Jordaensschilderijen Rubensiaanscher zijn dan die van den meester zelf.

ziet vooral hier te Parijs voor de groote schilderingen der „Galerie" hoe in het „Allegro Maëstoso" alles samenklinkt, alles doordrongen is van één geest, alles heenvoert naar één doel. Als hij zelf er is, met heel zijn feestelijke uitbundigheid en oneindig begeesterende werklust en zijn levenwekkende kracht. [1])

Als men van monsieur Ingres vertelt dat hij de galerie de Medici niet kon doorloopen zonder zijn paraplui op te steken, dan stak hij wel in de eerste plaats met die paraplui naar zijn Rubensiaanschen tegenstander Eugène Delacroix [2]) maar het kwam bij den grooten klassicistischen meester van „de Source" ook voort uit een overtuiging (die gelukkig bij dezen scheppenden meester eenzijdig was), dat hij Rubens' decoratieve genie niet waardeerde.

Van wat 'n zingende wand moet zijn begreep Ingres niet veel [3]), en blind voor de kleur zag hij de levenwekkende kracht niet waarmede de groote Antwerpenaar door een kleurige verfstreek een

[1]) Dit zou men ook vooral kunnen getuigen voor de 15 groote tapijten, die in het beroemde atelier van den wever Jan Raes vervaardigd, in 1633 naar Madrid vertrekken als geschenk van Isabella aan een nonnenklooster. Eenige der zeer schoone schetsen voor „de Triomf der H. Eucharistie" zijn in het Prado Museum te Madrid. Een der geschilderde ontwerpen op ware grootte (die in 1648 na den dood van Isabella naar Madrid werden gezonden) bevindt zich bij den Hertog van Westminster te Londen.

[2]) De groote Klassiek-Romantiek tegenstelling in de 19e eeuwsche schilderkunst.

[3]) Denken wij slechts aan zijn „Verheerlijking van Homerus" in het Louvre, dat als een plafond bedoeld was.

braaf, (suf) nauwkeurig, (dood) geschilderde draperie betrok in het cosmisch leven der dingen, of een goed gemodelleerd stuk vleesch door een lichtende refleks levend maakte en vooral niet hoe hij de golvende levende arabeske wist te trekken door al die verbeeldingen, waardoor deze verbonden werden aan de architectuur die om deze ruimtevullende wanden vroeg.

Rubens heeft altijd gestaan midden in de moderne architectuur van zijn tijd. Hiervan, en van al zijn bekwaamheden in het versierende, heeft hij mogelijk nooit sterker kunnen getuigen dan in het werk, waarvan uit den aard der zaak weinig zou overblijven, dat hij ondernam toen in het laatste decennium van zijn leven de Antwerpsche magistraat hem opdroeg de ontvangst van den nieuwen stadhouder Kardinaal Infant-Ferdinand door de kunst-stad tot eene onvergetelijke te maken.

Toen na Albertus ook Isabella in 1634 was gestorven, stuurde Philips IV zijn broeder naar de Nederlanden, en hoe Antwerpen bij de ontvangst van den Heer uit Toledo, wiens beeltenis Rubens als kniestuk en ruiterportret maakte, [1]) voor den dag kwam, verhalen ons de groote gravures uit het werk dat B. en W. als blijvende herinnering aan die onvergetelijke feesten deed samenstellen. [2])

---

[1]) Het kniestuk in de verzameling van wijlen Pierpont Morgan, het ruiterportret „Ferdinand van Oostenrijk in den slag bij Nördlingen" in het Prado.

[2]) Twee jaar na den dood van Rubens kwam het plaatwerk eerst uit onder een zeer langen titel, waarvan het begin luidt: Pompa introitus honori sereniss. Princ.-Ferdinandi.

Maar vooral de geschilderde schetsen van rijen van Eerepoorten waarin Rubens zelf neerschreef hoe zijn ongebreidelde fantasie in feestroes moest heenspelen om het zware klassieke schema der Italiaansche architectuur.

Hij *schilderde* de ontwerpen voor de decoraties, die als poortgebouwen en coulisses geplant moesten worden op- en langs den weg van den feestelijken intocht, *in olieverf*. Hij schilderde ook met het penseel de plattegronden er bij, en gaf doorsneden en opstanden aan in het zelfde materiaal, zooals op het paneel in het museum te Antwerpen uit 1638, waarop hij de overwinning bij Calloo, aan den linker Scheldeoever, door Infant Ferdinand op de Hollanders behaald, voor de Magistraat, in ruil voor een vat wijn uit Parijs, in een praalwagen-ontwerp vereeuwigde. Hier is in waarheid dus *de schilderkunst* de *voerkunst* van de barok. En in deze provisorische werken waar de materie den geest niet bindt, waar het materiaal geen rol speelt (alles is immers „toc") en waar de schoone *schijn* nooit genoeg — en nooit beweeglijk genoeg, kan opvlammen, dààr was het barokke ideaal van alles aaneen te rijgen: bouw- beeldhouw- en schilderkunst, bereikbaar als nergens anders.

De vluchtige dag waarin de barok in Antwerpen op 17 April 1635, meer nog dan de Infant triomfeerde, is misschien het sterkste moment geweest in de kunst van het *beweeglijke teveel* en dien dag is de kunst van het *schoone decor* verwezenlijkt als misschien nooit en nimmer ergens anders. Hier kwam alles samen om de nieuwe kunst van de 17e eeuw tot haar recht te brengen en het

reusachtige werk schijnt, in al zijn gecompliceerdheid spelend onder Rubens' leiding te zijn tot stand gebracht.

Stapelingen van postementen, zware zuilen met festoenen omwonden, strakke en verspringende entablementen, golvende frontons met pralende cartouches met inktvischarmen, getooid met plastische groepen, vrijstaande tropheeën, torschende beelden, busten en hermen — dat alles is als het raam der geschilderde tafreelen, die er in, — er door, — en er voor, ontworpen zijn. Nu eens is het grootsch als 'n Palladio, dan weer romantisch-rustiek als 'n Piranesi — maar altijd tot berstens toe gevuld met het zwaar druppelende roode bloed van Vlaanderen. En alles ten slotte toch pretentieloos, alles is zóó maar, 't zou ook anders kunnen, varianten schildert hij „alsof 't geen geld kost", en 't gaat nooit uit boven wat gevraagd wordt: 'n kleed voor een dag, een tooi van een oogenblik: „la folie d'un jour." Wat heeft het schildersvolk van Antwerpen toen „un bon moment" gehad, het „fichu quart d'heure" had daarna de Magistraat, die niet goed wist waar zij de 78000 gld. vandaan zou halen waarmede dat alles betaald moest worden.

Niet alleen de schetsen zijn in „hun vaert en goddelijcken zwier" verbluffend, maar de overblijfselen van eenige der schilderingen zijn het niet minder. In het Brusselsche Museum hangen de twee portretten van Albert en Isabella, 't is alsof zij van een balkon den intocht van hun opvolger gadeslaan. De aartshertog salueert met den hoed, de rechterhand aan het gevest van den

degen. Isabella steunt met een hand op de balustrade, en ontvouwt den waaier met de andere. Het zijn een paar doeken uit de bekleeding van een eerepoort gesneden: wat moet het in die dagen een schilderslust geweest zijn in Antwerpen. Wij gelooven niet dat er ooit een tijd geweest is dat het verven niet alleen een *edele*, maar ook een zoo *lustige* en *opgewekte* bezigheid geweest is.

Dát vooral wist Rubens er tot het laatst van zijn leven in te houden, ook toen hij door ziekte gekweld zijn laatste groote onderneming voltooide die in het slot Torre de la Parade [1]) midden in de Spaansche deftigheid en sombere verveling de brand stak van de lichte laaie zijner vlammende gelukkige zinnelijkheid.

In zijn atelier, de europeesche werkplaats der barok, bleef het Rubens-orkest tot het einde in een *„Allegro maëstoso"* doorspelen. 't Zijn vooral Theod. van Thulden, Cornelis de Vos, Jan van Eyck, Jacob Peter Gouwi en Thomas Willeborts, die den zieken man, met den kerngezonden en klaren geest, in staat stelden scheepsladingen werk naar Spanje te zenden. Het zijn de 112 deels groote doeken die door bemiddeling van den kardinaal Infant (begrijpelijk overbluft door de Antwerpsche straatdecoraties) door Philips IV in 1638 besteld, in Maart uitzeilen met zooveel zonnestralen en levenslicht, dat wat er nu nog van over is in het Prado, in het zonneland Spanje nú nog eene helderheid is.

[1]) Het jachtslot lag drie mijlen van Madrid en zou met onderwerpen, uit de Metamorphosen van Ovidius getrokken, versierd moeten worden.

Afb. 30. Helene Fourment als Sancta Caecilia
in het Museum te Berlijn. 1639-'40.

IX. APPASSIONATA

HÉLÈNE FOURMENT

Een korte maar hevige ziekte rukt in weinige dagen in 1626 de lieve Isabella van Rubens' zijde.

Wij willen de bevallige verschijning nog eenmaal zien in het Mariahemelvaartstuk in de Antwerpsche Mariakerk. Vaak werden de fouten van het stuk breed uitgemeten, maar o.i. nooit genoeg de onnavolgbare kwaliteiten er van in het licht gesteld.

Op dagen dat men in Antwerpen [1]) voor het opnemen van 's meesters oeuvre de gesteldheid niet heeft, mist toch het stuk op het hoogaltaar der Maria-kerk zelden zijn werking. 't Blauw vooral is in het voortreffelijke decoratieve ensemble van zoo overtuigende werking, de harmonie van het bovendeel der schildering zoo perfect, het dramatiseert de geheele architectuur van den pompeuzen altaarbouw en brengt haar tot de verlangde ontknooping in een dooreenmenging van het aardsche en het hemelsche zooals alleen Rubens dat kan.....

En midden in de beweging, in het hart van de schildering, in het volle licht „una creature tutta dolcezza e distinzione", een fijne bedachtzame gratievolle figuur die de waden wijst die de triomfantelijke maagd in de tombe liet.

---

[1]) De reputatie van de Antwerpsche Rubensen is te groot. Hij is er zeer eenzijdig vertegenwoordigd, vele der altijd pakkende accenten van Weenen en München of Parijs en Berlijn ontbreken er.

Heeft u dit eenmaal gezien dan lijkt de geheele schilderij als eene herinnering aan de beminnelijke Isabella te zijn geschilderd.

Wij zouden den geheelen brief [1]) willen citeeren waarin de schilder zijn droefheid in de nobelste en eenvoudigste woorden uit over het verlies „van de voortreffelijke levensgezellin, alle liefde waardig, omdat zij geen enkele ondeugd harer sekse bezat. Zonder eenige zwakheid of bitterheid waren haar goedheid en toewijding volmaakt. Deze deden haar gedurende haar leven lief hebben, en deze zeldzame eigenschappen doen haar na haar dood door allen betreuren".

In zijn groote huis in Antwerpen werd hij door alles te pijnlijk herinnerd aan zijn verlies. Dat Rubens met zijn verbeeldingskracht niet in staat is in het leege huis te blijven, zegt hij zelf, en dat hij reizen zal kondigt hij aan, er bij voegende: .....ik heb goed reizen, 't is mijzelf dien ik overal met mij mee zal voeren.....

Voor te vertrekken voltooit hij genoemd schilderij in het koor der groote kerk en maakt de prachtige beeltenissen van zijn beide jongens, die hij bij den dood hunner moeder misschien voor het eerst goed zag. 't Is het beroemde portretstuk in de Lichtensteinsche Galerie met Albert Rubens, het petekind van den aartshertog, zijn oudste zoon [2]), die niets van zijn genie, maar wel

---

[1]) Brief aan zijn parijschen vriend Dupuy.

[2]) Het oudste dochtertje, Clara Serena, hadden de ouders in 1623 verloren.

Afb. 31. Het „pelsken", Helene Fourment, Staatsmuseum te Weenen. 1638-'40.

wat van zijn wetenschappelijken smaak erfde [1]) en de jongste Nicolaas Rubens waarvan men niet veel meer weet dan dat hij in 1618 geboren werd. Hij voegde ze samen tot de meest harmonieuze kindergroep, die in haar ongedwongen natuurlijkheid, door geen latere van Dijck's zal worden voorbijgestreefd. De oudste jongen heeft de trekken zijner moeder, de jongste bewaarde de uitdrukking die de fraaie rood- en zwart-krijtteekening uit de Albertina te Weenen, zooveel jaren vroeger geteekend, reeds had.

En nu begint het reizen eerst goed. Die reizen zullen hem als kunstenaar niet grooter maken maar zullen met den Vlaamschen burger toch definitief den edelman van europeesche reputatie doen groeien. Reizen naar Spanje, naar Engeland en de Nederlanden (waar wij hem niet op den voet zullen volgen) die hem toch door de politiek „l'illusion de l'activité" [2]) zullen brengen, die hij in de verdrietelijke jaren na Isabella's dood zocht. Ook dit zal het bewijs leveren dat niets in staat is Rubens te verminderen. Geen hoflucht en intriges, geen vleierijen en vriendelijkheden van vorsten, brengen hem lager, doen hem een stap aftreden van zijn voetstuk.

Als een vorst gaat hij ook gedurende die vier jaren zijn weg, geen plechtige ontvangsten of schitterende maaltijden brengen hem uit zijn

[1]) Albert Rubens, die ook lid werd van den geheimen Raad, stierf in 1657 en schreef o.m. een studie over „het costuum der ouden" en over de camée met de apotheose van Tiberius.

[2]) Naar de voortreffelijke definitie van Emile Michel.

evenwicht, de paleizen en de weelde van anderen, noch die van hemzelf, raken hem, zijn openlijke ambassades, noch zijn geheime zendingen, verminderen hem of dringen in hem den kunstenaar terug.

Zijn eerste reis is naar Holland, hij heeft een missie naar Delft, maar bezoekt overal in de noordelijke Nederlanden kunstenaars in hun werkplaatsen. Zijn collegiale vriendelijkheid en het tactvolle optreden van den rijken confrater blijft er lang in de herinnering [1]).

In 1628 is Rubens in Spanje in dienst van Philips IV, hij schildert den koning en de koningin. Wij hebben slechts over een paar zwakke ateliercopieën in München, en van het machtige ruiterportret 'n prachtige copie in Florence, daar in 1636 heen gezonden als model voor Pietro Tacca [2]), die van den Spaanschen koning een ruiterstandbeeld moest maken.

De opdrachten die Rubens in Londen kreeg bespraken wij. Gevierd aan het hof werd hij door

---

[1]) Hij bezocht er o.m. Cornelis Poelenburg, dien hij bij Adam Elsheimer te Rome had ontmoet te Utrecht; Jacobus Block te Gouda. En volgens Sandrart kocht hij in het atelier van Gerard Honthorst een „gedoodverfd" paneel van den ezel weg en deed desgelijks met een schilderij van den hem zeer afgunstigen Cornelis Schut. Ook ontmoette hij op de hollandsche reizen Abraham Bloemaert.

[2]) De copie is van een leerling van Velasquez en geeft van Philips IV een ouder gezicht te zien dan Rubens heeft kunnen schilderen, n.l. met de opgestreken snor die de monarch niet droeg in den tijd dat Rubens hem schilderde.

Karel I in den adelstand verheven, kreeg een degen, 'n gouden ketting, ring met diamanten, een band met edelsteenen om zijn hoed..... maar met dat al begon hij zich toch te vervelen.

Natuurlijk is hij een goed politicus geweest, een man als Rubens was bij uitstek aangelegd om in de „kunst van het mogelijke" met aangeboren gevoel voor overgangen en schakeeringen, soepele lijnen en elegante vormen, een eerste kracht te zijn. Zijn politieke correspondentie, twee dikke deelen druks, getuigen het ten overvloede.

Maar toen de tijd de scherpe kanten van zijn verdriet wegnam, had de politiek in zijn leven haar werk gedaan en einde 1630 is Rubens weer aan het schilderen. Inderdaad van reizen en politiek had hij zóó genoeg, dat toen de Aartshertogin het verslag kreeg van zijn missie, hij verklaarde niet meer beschikbaar te zijn, dan voor zeer korte reizen. Want in dien geest schrijft de landvoogdes ook naar Madrid toen Philips IV er van gewaagde Peter-Paul nog eens naar Engeland te zenden.

Indien wij Rubens' politieke werkzaamheden goed begrijpen dan loopt door alles heen ook een draad van werkelijke gehechtheid aan de Aartshertogin. Hij getuigt als schilder hiervan op magistrale wijze in het prachtige altaarstuk „van den heiligen Ildefonso" thans in het Museum te Weenen. Met dit prachtige werk, waarin hij drie vensters wijd openwerpt op den hemel, hervat hij op brillante wijze zijn werkzaamheid. Het werd door de dochter van Philips II bedoeld als een schilderij voor de hofparochie St. Jacques sur

Coudenberg, waar het de herinnering zou levendig houden aan haar overleden man [1]). Albertus had in 1588 toen hij nog gouvernuer in Portugal was de broederschap van St. Ildefonso gesticht. Daarmede was het onderwerp voor de triptiek bepaald. Op de zijluiken zijn de knielende schenkers, Isabella en Albertus, gedrapeerd in hun hermelijn als in de gouden pracht van prinsen dezer wereld. Hemelsche peten, St. Albertus en St. Elisabeth van Hongarije, staan uit tegen den rijken grond van marmeren kolommen en fluweelen vela en op het middentafreel openen zich de wolken boven de madonna vol gratie, die glimlachend gebeden aanvaardt. In schoonere kleuren, in een fijner doorgloeid gamma, had Rubens nooit geschilderd en dit werk is als de aankondiging van de laatste periode van arbeid die de rijkste en rijpste zal zijn van zijn heele oeuvre.

Bij zijn terugkomst baart natuurlijk het weer opnieuw „opzetten" van zijn werkplaats hem zorgen. Hij was in 1630 minstens in geen twee jaar thuis geweest. Zijn leerling Panneels, die in 1628 in zijn atelier kwam, had overal voor gezorgd en alles bewaakt, maar de anderen waren huns weegs gegaan: Maar hij trommelde en klaroende ze weer spoedig bijeen: het werk voor Londen moet worden uitgevoerd, de beschildering voor White Hall zoo spoedig mogelijk worden begonnen.

In Antwerpen vond Rubens zijn beide zoons en zijn vrienden als Rockox en Gevaert en de brieven uit Provence van Peiresc komen hem weer ver-

---

[1]) Albertus van Oostenrijk stierf in 1621.

heugen, want het groote amusement is de archeologie en zijn oudste zoon heeft daar ook schik in en verstand van. De dood van een ander vriend is een verdrietelijkheid [1]), over Spinola's afsterven schrijft hij aan Peiresc een ontroerenden brief. Maar, waar hij vooral troosteloos over schrijft, is het tenslotte toch leege huis.

En dan komt 't: „Ik heb het besluit genomen tot een tweede huwelijk omdat ik mij nog niet oud genoeg voel om mij bij het celibaat neer te leggen. Daar het, na zich eerst versterving te hebben aangelegd, goed is zich over te geven aan geoorloofde geneugten, heb ik een vrouw genomen, jong en van nette maar burgerlijke familie, niettegenstaande een ieder mij wilde overhalen mij aan het hof te vestigen. Maar ik vreesde door daar te verblijven het kwaad van den hoogmoed dat gewoonlijk, en vooral bij vrouwen, den adeldom vergezelt. Daarom gaf ik de voorkeur aan een vrouw die zich niet over mij zou schamen als ik mijn penseelen ter hand nam. En om de waarheid te zeggen: 't zou mij overigens hard gevallen zijn mijn vrijheid te ruilen tegen de omhelzingen van eene oude vrouw."

Rubens hangt hier de wijze uit — de laatste zin is overigens de beste, want de juiste. Want in werkelijkheid is hij, de 53jarige dol verliefd op de 16jarige Helena Fourment.

Die liefde trilt plotseling op als 'n hevig *„appassionata"* in de symphonie van zijn leven en werken.

[1]) Markies Spinola, de brillante Italiaan in dienst van Spanje, stierf 1630 op een italiaanschen veldtocht, door Madrid in den steek gelaten, van verdriet.

Ineens grijpt 't hem hevig aan..... en Rubens' kunst is van dat oogenblik af niet meer te scheiden van de schoone Helene. Nog dichter dan Isabella kwam de gratie van Helene bij het vrouwelijke type dat hij zich geschapen had. „L'éclat de son teint de satin blanc, glacé de rose, le rouge vif de ses lèvres un peu fortes, ses dents éblouissantes, la splendeur de ses épaules et de ses bras....." schreef indertijd de hertogin d'Abrantes van Caroline Murat, de zuster van Napoleon. 't Slaat alles precies op Helene Fourment — maar boven al het genoemde straalde nog uit „la giovinezza", de jeugd van „la piu bella donna di Fiandra", de schoonste vrouw van Vlaanderen en de meest vlaamsche onder de schoone vrouwen.

De jonge vrouw was Rubens verwant. Daniël Fourment, de broer van Helene, had in 1619 Clara Brant, de zuster van Isabella, getrouwd. Zij was de laatste van 10 kinderen, een oudere zuster, Suzanna, had Rubens vaak geschilderd, o.a. in de beroemde „chapeau de poil" [1]) in de Louvre. En Helene bracht een zeer behoorlijken bruidschat mee.

't Zal 'n vorstelijk ceremonieel geweest zijn op 6 December 1630, in de St. Jacobskerk te Antwerpen, bij gelegenheid van het huwelijk van de schoone Helene en den cavalier, secretaris van den geheimen Raad, den edelman in dienst van H. H. de Aartshertogin Isabella die nog onlangs een kwartier aan zijn wapen had toegevoegd. In Madrid had men na eenig aarzelen zijn En-

[1]) Meestal foutief genoemd „le chapeau de paille".

gelschen adelstand erkend, Isabella moest er Philips IV aan herinneren dat ook Titiaan in den adelstand was verheven. Van toen af voegde Rubens aan zijn burgerlijk familiewapen toe het kwartier dat Karel I hem schonk en dat in de „dieventaal der heraldiek" luidt: canton de gueules au lion léopardé d'or. Maar dien dag, dat voor de tweede maal een vrouw zich opmaakte zijn weg te bebloemen met haar liefde, zal hij aan zijn blazoen maling gehad hebben. Want hevig en fel begon door hem en zijn werk het bloed weer te stroomen toen hij la „divina Elena" binnen bracht in zijn oeuvre.

En heel zijn tumultueuze wereld van nymfen en saters, edellieden en dames, helden en heiligen, negers en wilde dieren, wordt opnieuw beheerscht door een hartstochtelijken drang naar leven en vreugde. Ook zijn religiositeit boordevol van menschelijkheid kleurt zich opnieuw onder het dwingende rhythme van de *„appassionata"* naar de vreugde zonder zich te vernederen en ook de ruwste en afzichtelijkste marteling der Heiligen wordt als hemelsche muziek.

Helena's blonde kinderkop, met de groote onschuldige oogen, ziet men van 1630 af in al zijn werken en de „echte" mercantile hollander die Houbraken [1]) was, drukt dat uit door te schrijven dat Rubens tweede vrouw „hem de kosten deed besparen van andere modellen te betalen". Dat

[1]) Aan Arnold Houbraken, 1660—1719, danken wij belangrijke gegevens omtrent Hollandsche kunst en schilders, zijn zoon Jakob 1698—1780 was op 79-jarigen leeftijd nog een uitmuntend graveur.

is in den geest van van Grimbergen die in 1840 in een te Rotterdam uitgekomen „Historische levensbeschrijving van P. P. Rubens, ridder, heer van Steen enz." eigenlijk in den grond niet goed begrijpt dat zoo'n rijk en voornaam man als Peter Paul nog schilderen ging op zijn ouderen dag. Want vindt hij: „Dit voorbeeld zou door onze hedendaegsche schilders nimmer meer opgevolgd worden, wanneer zij zich door zooveel heerlijkheid en rijkdommen die hen in staet stelden om in de wereld te kunnen uitmunten bevonden toegelachen te zijn. Deze heeren zouden voorzeker van een ander gevoelen zijn, want in plaets van hun edel beroep wederom te hervatten, zouden zij zekerlijk liever hun werkplaats willen toespijkeren, en hunne penseelen in de brandnetelen smijten, om zich niet aan eenigerlei last over te geven, waarvan zij zich een denkbeeld als van de vreedste slavernij vormen."

Met Helene Fourment stroomt het scheppen, het werk, en de glorie, weer door zijn leven als het sap door al de takken en twijgen van een reusachtigen boom. Rubens voert haar langs het lava van zijn visioenen mede met zijn vulkanische verbeeldingskracht, die onuitputtelijk is als het leven zelf.

Hij vergroot met haar zijn serie portretten, ernstig zonder strengheid, waardig zonder verveling, maar in wier roze of melkwitte vleesch de hartslag van het bloed heimelijk siddert. In die portrettenreeks zien wij, met steeds meer licht en meer kleur, de knop zich openen tot de weelderigste bloem.

Afb. 32. Peter-Paul Rubens, het groote zelfportret uit 1638-1640, in het Staats Museum te Weenen.

Maar niet alleen in de portretten, maar in bijna ieder werk spreekt Helena's beeld.

Wij zien haar kalm en rustig op een fond van wolken, omstuwd door „putti", rozen, tulpen en orchideeën, als de Madonna.

Wij zien haar ook biddend of zuchtend in het woud, smachtend naar het vergevende woord van den Christus, in haar nauwlijks omsluierde Magdalena-naaktheid.

Wij zien haar als een nymf in de pastorale, als een Juno in de mythologie, als 'n landmeid op de kermis.

Zij is getuige van het mystieke huwelijk van St. Catharina en het Christuskind.

Zij wordt door Moeder Anna met de jonge Maria onderricht.

Maar ze is ook op den berg Ida waar Paris haar den prijs geeft.

Zij baadt met de nimfen van Diana, zij wordt als Bathseba of Suzanna aan de bron begluurd.

Zij wordt geroofd met Proserpina en houdt Mars terug van zijn oorlogswerk.

Maar een echt portret is weer Helene Fourment met haar eerstgeborene op schoot.

Want in de 10 jaren van haar huwelijk werden Helene een zoon en drie meisjes geschonken, waarvan de laatste, Constanze Albertine, na Rubens' dood werd geboren. Het oudste meisje, Clara Joanna, werd in 1632, de zoon Frans, die op het portret staat, in 1633 geboren.

Schooner nog dan dit werk te München, is de meesterlijke aanzet die Rubens zeker op zijn bui-

Misschien is haar allereerste portret te zien in dat kind-vrouwtje, dat door haar man vol distinctie met jeugdige allure begeleid, zich begeeft door een tuin naar een in vlaamsch-italiaanschen stijl opgetrokken paviljoen. Een jongentje, Isabella Brant's jongste zoon, volgt haar als een page, een meid voedert de pauwen, 'n hond loopt achter de kuikens. Het schilderij in de Pinakotheek te München verbeeldt misschien het landelijk geluk in den allereersten tijd van zijn huwelijk op zijn buitenplaats onder Eekeren.

Reeds in Mei 1627 was Rubens eigenaar geworden van een goed in die gemeente dat „Hoff van Urssel" geheeten was. Door zijn reizen en diplomatieke missies had hij het om zoo te zeggen nooit bewoond, en hoewel hij het tot zijn dood behield, kocht hij in 1635 een veel grooter goed voor een som die nu drie ton gouds zou vertegenwoordigen. Wij zullen straks zien wat de aankoop van de heerlijkheid Steen, onder Ellewijt tusschen Mechelen en Vilvorde voor zijn oeuvre zou beteekenen.

Maar eerst, naar een van de vier andere portretten in München, waar de meester, met een door hem zelfs zelden geëvenaarde gratie en luchtige natuurlijkheid, in rijk gewaad (het lijkt haar bruidskleed,) levensgroot het vrouwtje schildert, dat de heldin zal worden van een nieuw kunstenaarsleven. Het takje oranjebloesem in het kapsel bepaalt de datum van het portret. Mogelijk een jaar later geschilderd, heeft Helena Fourment op het staande portret in zwarte dracht en bevederden hoed, meer „aplomb", meer waardigheid gekregen.

tengoed „het Steen" schilderde in 1636. Daar dit werk in de meest vrije techniek van soepele penseelvoering uitgevoerd, hem uit het hart kwam, behoort deze schilderij in het Louvre tot Rubens' allerbesten arbeid. De twee oudste kinderen zijn prachtig, van het derde kindje steken slechts, rechts van uit het kader de strekkende handjes, naar de moeder, dit accentueert het levendige van deze „ébauche admirable, ce rêve à peine indiqué, laissé là par hasard ou avec intention" zegt Fromentin.

Die rust op zijn buitengoed, waar hij zich mogelijk ook mede in verband met de eerste aanvallen van de jicht, de kwaal die hem ten grave zou brengen, terug trok, deed een serie werken ontstaan op een andere facet van zijn genie. Wij bedoelen: de landschappen.

Vroeg in zijn oeuvre is een landschap 'n stuk blauwe lucht, om blonde haren 'n fond te geven of een partij groene heesters om een blanke schouder oranje te belichten. De eerste echte landschappen dateeren van rond 1620. Bosch en berggezichten vol fantasie zooals het „Landschap met Philemon en Baucis te Weenen". Maar het stalinterieur met den verloren zoon, [1]) en de Winter vanuit het machtige boerendeel geschilderd, [2]) geven blijk dat hij open oog heeft tot voor het

[1]) De „verloren zoon", prachtig stalinterieur, met paarden, koeien, varkens en ustensiliën van allerlei soort, rond 1618, Museum te Antwerpen.

[2]) De „Winter" te Windsor, 1620—'25 doet aan Breughel denken.

kleinste en nederigste detail en dat hij de epische grootte van boeren-Breughel begreep.

Maar in zijn laatste periode is het alsof hij eerst recht de voeten stevig plant in het vette land van Vlaanderen om ook in de landschappen het *lied* te zingen *van het eeuwig-worden*. En dat lied wordt verstaan ook door hen die niet bijster gevoelig zijn voor zijn wezen; 't is er mede als met de portretten van Rafaël, die worden ook door hen genoten die den meester van Urbino niet volgen kunnen in de sereen harmonische hoogten zijner groote fresko's.

Rubens' landschappen zijn ook gebleken een zeer vruchtbaar deel te zijn van zijn oeuvre. Want het is Rubens die doór en óver de 18e eeuwsche engelschen de fransche landschapschilderkunst in de 19e eeuw beïnvloedt [1]).

Noch de placide beschouwing van een Ruysdaal, noch de ingetogen deftigheid van Claude le Lorrain, maar volkomen subjectief, leent Rubens al de hartstochten der eigen persoonlijkheid aan een landschap, waarvan alle romantici van latere eeuwen de schoonheid proeven.

't Best worden wij dit gewaar voor de prachtige „Herfst" in de National Gallerie.

Zeker, het is ten deele het portret van zijn heerlijkheid Steen, na de verbouwing van het burchtachtige goed met een ouden kasteeltoren (die hem het „Tournooi" in het Louvre ingaf). Rubens zelf met vrouw en kind wandelen vlak bij de brug

[1]) En niet in de eerste plaats door de noordnederlandsche meesters, zooals indertijd Jan Veth in een min gelukkig artikel betoogde.

van de slotgracht. Maar het geheele uitgestrekte gezicht is veel meer dan een stuk land tusschen Ellewijt en Vilvorde, 't is heel Vlaanderen gezien door het exuberante temperament van den meester, hij schildert alles vol leven en vol beweging, weiden en geboomte van allerlei soort, grondformaties van allerlei aard, 'n stroomende beek en 'n jagende lucht, 'n rustieke boerenkar (die we bij Gainsborough en andere Engelschen precies zóó zullen terug vinden), een jager op den voorgrond, op zich zelf een sujet voor een schilderij. Dat alles sleept hij mede in den gepassioneerden opzwaai van zijn bruisende menschelijkheid in de laatste tien jaar van zijn leven.

Titiaan en Rubens zijn volgens Delacroix zoo groot in het landschap omdat ze 't maar zoo nu en dan deden. De aanvoerder der 19e eeuwsche romantische schilders, bedoelt daarmede waarschijnlijk dat noch Titiaan, noch Rubens zich zelf in het landschap verloren. Beiden blijven zij figuurschilders en Rubens vooral staat in elk zijner landschapschilderijen zelf, breed-uit met heel zijn scheppingsmacht, met geheel zijn plastische vormenwereld, met heel zijn bedwelmende kleurpracht. Laat ze maar aan u voorbijgaan die groeiende stukken onzer schoone wereld in de „Zonsondergang" (Nat. Gallerie) die zijn „Pastorale", in het „Nachtstuk" (Mrs. Mond, Londen) dat zijn „Mondscheinsonate" is.

Bewonderen wij zijn landschapschilderijen zelf, er doorheen bewonderen wij weer het Genie dat daar in Vlaanderen ook in dit genre weer, een nieuwen tijd inluidt.

In ieder geval behooren de landschappen tot de boeiendste „satzen" uit de „appassionata." Als Rubens de landschappen schildert is Helene Fourment niet ver weg.

't Echte middelpunt is zij in de „Tuin der liefde", waar zij en haar jonge genoten met hoofsche mannen, bestookt door werkzame amouretten, verwijlen in den hof van Venus. Een tuinpaviljoen, 'n weelderig geheel van architectuur en sculptuur, „un jardin, des jets d'eau pleurant dans les albâtres". Een hymne aan de liefde, dit Pradoschilderij dat is als een tegenstuk van het „Venusfeest" te Weenen.

En Rubens, de rijke, de sterke, werpt die schilderingen met zoo'n kracht de zeventiende eeuw in, dat tot diep in de achttiende ze hun vaart zullen behouden. Want met dit onderdeel van zijn oeuvre zullen Watteau en Fragonard, Lancret en Pater en al de anderen, rijke schilderlevens vullen met hun galante feesten in zinnenbetooverende heimelijke parken. „L'embarquement pour Cythère" [1]), wellicht het schoonste schilderij uit de achttiende eeuw, is een verfijnde Rubens, maar beter is het nog te zeggen dat de „Tuin der liefde" van Rubens een oerkrachtige en gezonde Watteau is. „L'offrande à l'amour" van Fragonard is een afgezwakte Rubens en een verre reflex van de tooverpracht van des meesters rijke koloriet en van zijn bijzondere lichtkracht in de jaren dat „la bella carne pure e amata di Elena" in hem wekte de edelste driften tot scheppende lust.

---

[1]) Coll. Lacaze; Louvre.

Hélène's godinnebeeld ontsluierd vinden wij weergaloos schoon in de „Andromeda" van het Berlijnsch Museum.

Daar schildert hij nog eens de vormen van het levende vleesch met eene ontroering, en met eene verteedering in de kleur, die zijn laatsten opgang naar de schoonheid kenmerkt, de pracht der jonge vrouw. Geketend aan de rots, tusschen water en lucht, de gekreukte plooi van het statiekleed op den uitersten voorgrond, de streling van het soepele lijnwaad, de laatste sluier, langs de leden, staat trillende, en gerekt naar de liefde, het rijpe lichaam. Perseus is op komst, de geboeide handen heft Andromeda smeekend naar den kleinen Eros, wiens fakkel den nog verren held den weg zal wijzen.

Op 'n kleiner doek in het Prado ontbindt Perseus de schoone. De ridderfiguur heeft een vage gelijkenis met den meester — in ieder geval is ook dit werk weer [1]) als een symbool van heel de kunst van den Vlaming, die als Perseus de school, aan de Italiaansche rots geketend, ontbond. Hij is de groote geest der nieuwe tijden in het noorden die de schoonheid verloste. De leege, geleerde, en koude kunst die Vlaanderen voortbracht in aanbidding voor de „anima marmorea di Roma", brengt hij terug in het leven, in zijn exuberante bruisende leven, dat alles, vooral in het „*Appassionata*", aaneenrijgt, alles doorsiddert en doorgloeit.

En zoo is Helene Fourment als een Nele, de geest van het herboren Vlaanderen.

[1]) Zooals de Simon en Pero, Rijks Museum, Amsterdam.

't Is alsof na en tegenover de Andromeda, Rubens voor het laatst Helena's rijpe schoonheid op pathetische wijze heeft willen schilderen als eene kunstenaresse onder de heiligen van het katholieke christendom, als Santa Caecilia voor het orgel, met de blos der begeestering op het gelaat. Met welke emotie schilderde hij den prachtigen kop die is als een, die Guido Reni zou hebben willen schilderen, maar waarvoor hem de kracht immer te kort schoot en waardoor hij zich in sentimentaliteit verloor.

Tegenover de sterke kleuren van het prachtige gezicht is het incarnaat van parelmoeren klaarte van het décolleté, en de sterk verlichte linkerhand, van onvergetelijke schoonheid, terwijl het costuum, in de fijnste schakeeringen van groen, met de roze gevleugelde kinderen eene coloristische harmonie vormt van de rijpste soort.

Men is geneigd uit het schilderij af te leiden dat Helena musicienne was, hetgeen geen verwondering zou baren in het musicale Antwerpen van dien tijd.

De drie kinderfiguurtjes lijken eene allusie: want vergeten wij het niet, Helene Fourment was niet Rafaël's „Fornarina" en ook niet de geheimzinnige „Bella" in Titiaan's leven, maar zij was de moeder van Rubens' kinderen. Wat Helena in Rubens ontstak was niet de spasmodische opflikkering van reeds verteerde calorieken, maar in den dagelijkschen omgang met de vrouw die hij lief had, in het levendige interieur dat zij bestierde, werd heel de mensch en de kunstenaar opgericht tot de hoogste hoogte van zijn genie en de laatste

Afb. 33. De Slag der Amazonen op de brug over de Thermodon.
Oude Pinacotheek te München. 1618-'20.

tien jaren worden de rijkste, de belangrijkste en ook de *meest studieuze* van heel zijn leven.

Bode [1]) heeft gelijk op te merken dat wij van Rubens' tweede vrouw eigenlijk niets weten, van het karakter van de latere Baronnesse van Bergeyk is ons niets bekend. [2])

Maar wij zijn haar in ieder geval grooten dank schuldig, omdat zij door haar huwelijk met den ouderen meester hem bracht tot het scheppen van werken die eigenlijk alle vorige overtreffen en die als geheel een hoogtepunt zijn in de geschiedenis van de schilderkunst.

Wij weten nu wel dat zij niet alleen passief, maar ook positief heeft meegewerkt aan zijn oeuvre. Heeft Rubens dat willen vastleggen in het prachtige „Pelsken" te Weenen?

Zoo tusschen twee „poses" in, met den bontmantel omgeslagen, staat daar de robuste vlaamsche schoonheid als het model, als de collaboratrice in zooveel meesterwerken als Peter Paul schilderijen naar haar maakte. Het denkbeeld van den stand, dien Rubens haar kennelijk aangaf komt van Titiaan, maar 't is Helena's schitterende „teint", 't is haar krachtige gezondheid en 't is haar lieve uitdrukking, maar — 't zijn ook haar vlaamsche knieën. Is Rubens ook in dit werk

---

[1]) Wilhelm von Bode: die letzte Schaffensperiode des Peter Paul Rubens und der Einfluss seiner Gattin Helene Fourment auf seine Kunst.

[2]) Helene Fourment huwde in 1645 met het lid van den hoogen raad te Brussel, schepene van Antwerpen, J. B. van Broekhoven, heer van Bergeijk.

weer de groote schilder met de breede samenvattende blik, die den beslissenden greep deed van de 16e eeuwsche analyse naar de 17e eeuwsche synthese, dan is hij ook de aandachtige en indringende beschouwer van de natuur. Nergens meer dan in „het Pelsken" had hij „in de gewoonte van de daad een techniek vermeesterd die, met voorbijgaan van het ondergeschikte zijn samenvattend schouwen voortreffelijk diende" [1]). Maar dat dit samen kon gaan met de meest gewetensvolle natuurstudie bewijzen ook tegenover Titiaan de laatste werken van den Antwerpenaar.

Maar vooral overmeestert ons de liefdevolle gemeenzaamheid van het betrekkelijk kleine schilderij dat zijn atelier niet verliet, evenmin als de „Andromeda". Bij testament liet Rubens „de schilderij genaemt *het pelsken* aen syne tegenwoordige huisvrouwe". Hij voegde er „eenen diamanten rink komende van Engeland", ook als persoonlijk souvenir, aan toe.

Rijkt Rubens den grooten Venetiaan, met dit werk de hand, hij staat met dit schilderij vlak bij den Amsterdamschen meester Rembrandt. Voor Rembrandt's „badende meisje" te Londen komt ons „het Pelsken" voor den geest.

Voor deze beeltenis van Helene Fourment denken wij aan Hendrickje Stoffels. In deze intieme portretten hebben de beide groote meesters der noordelijke schilderkunst, door alle argeloosheid van de werkelijkheid heen, nooit méér ware menschelijkheid gegeven.

---

[1]) Dr. A. Pit, Denken en Beelden.

X. FINALE

HET VORSTELIJKE LEVEN

Afb. 34. Maria en het Christuskind door Heiligen omringd, op het Altaar in de grafkapel van Rubens aan de St. Jacobskerk te Antwerpen. 1638-'40.

Uit verscheidene landschappen die Rubens op zijn heerlijkheid „Steen" schilderde, blijkt dat hij belangstelling had in de jacht.

Door de jicht gepijnigd, steunend op den stok, wandelend in de buurt van zijn slot, volgt hij met den grootsten ernst den jager die (zooals op „de Herfst") een koppel patrijzen bespiedt. Een andere maal schildert hij het slagnet met de technische kennis van den man die het vinkentouw kent. [1])

Het kon wel niet anders of de jacht, met haar opwindenden wedloop, spanning en dramatische ontknooping, moest een geliefd motief zijn van den meester der heldhaftige allure. Wij zijn met de aangeduide schilderijen met den brabantschen strooper en den vlaamschen vogelknipper wel verre van de jachten op wolven, leeuwen en luipaarden, die hij zoo tusschen 1615 en '17 geschilderd heeft. Uit die jaren kennen wij ook 'n paar stukken van gelijke dimensies, waarvan er een te Augsburg, „Jacht op Nijlpaard en Krokodil", het andere, 'n „Zwijnenjacht", in het Museum te Marseille terecht kwam, terwijl zij beiden tot de verzameling van den keurvorst Maximiliaan I van Beieren behoord hadden en voor de wanden van een kasteel of jachtslot mogelijk bestemd waren als representatie-stukken van jachten in Oost en West.

---

[1]) In het Louvre, een der schoonste landschappen die hij schilderde, 1635—'40.

Deze tafreelen zijn wel in de eerste plaats bewonderenswaardig door de heldhaftige beweging, maar de dieren zijn voortreffelijk geschilderd ook naar de expressie hunner hartstochten. Nijlpaard en krokodil, panter en leeuw bestudeerde hij reeds in Italië in de dierverzamelingen der potentaten.

Den leeuw vooral wist hij als dramatisch element in den strijd te werpen als nooit een ander schilder voor of na hem deed, en op een wijze die heel duidelijk de bewondering van Rembrandt had. De groote „Leeuwenjacht" te München en ook de kleine schets er voor te Petersburg, zijn in de geheele geschiedenis van het genre hoogtepunten. Jachttafereelen van grootere allure zijn er nooit geschilderd en onder zijn penseel kreeg het paard zijn definitieven vorm. Die steigerende paarden zullen Géricault en Delacroix in de 19e eeuw tot hun sterkste werken inspireeren. Het steigerende paard, dat romantische motief bij uitnemendheid, had Rubens in Leonardo da Vinci's „Ruitergevecht bij Anghiari"[1]) in zijn Italiaanschen tijd reeds bestudeerd, en hoe weet hij daarmede later te werken als hij het vraagteeken-motief van den gebogen paardehals en de lichtende plek der glanzende ruggen werpt in het tumult van een „Paulusbekeering" of een „Nederlaag van Sanherib". Ook slingert hij ze midden in het gevecht der Grieken en Amazonen hoog op de brug van den Thermodon: „Un pont, par où se rue une foule

[1]) Leonardo's wedstrijd-carton tegen Michel-Angelo, is ons voornamelijk uit Rubens' teekening in het Louvre bekend.

en démence....." [1]. Hoe donderen de paarden van de ingestorte Tiberbrug, „arc-en-ciel de carnage", waar Constantijn Maxentius overwon. Hoe rennen ze op elkander in als het knooppunt van den slag bij Ivry, de reusachtige aanzet voor de Henri IV cyclus in de Uffizi.

Wij zien hem in de „Finale" van zijn oeuvre dat heroïsche accent nog eenmaal aanslaan in de meesterlijke schets in het keizer Friedrichmuseum: „De verovering van Tunis door Karel V."

't Is de continuiteit in het scheppen, het is het vasthouden van zijn motieven tot het laatst, dat de symphonie boeiend houdt tot het einde, daar alles zich opkruit tot steeds nieuwe omwerkingen die in kracht of weelde, lenigheid of teederheid, directer en steeds belangrijker worden.

Ook hier in dit genre is hij weer de voortzetter van het werk zijner voorgangers Rafaël's Constantijnslag, [2]) zelf weer een herleving van Romeinsche composities als de „Alexanderslag" te Pompeji, vinden wij bij Rubens terug, maar meer geconcentreerd door de wijze compositie van het licht en de energische wrong in de kleur.

Hij is ook de opvolger zijner onmiddellijke voorgangers, wij worden dit telkens gewaar, b.v. in den springenden houwdegen op de „Tunisschets" in wien wij een krijgsknecht herkennen van de „Kindermoord te Bethlehem" [3]) van den

---

[1]) Dit en het volgende citaat uit: Le Thermodon, van Théophile Gauthier uit zijn bundel „Comédie de la Mort".

[2]) In een der „Stanzen" van het Vaticaan.

[3]) Breughel's Kindermoord is in het Museum te Brussel.

ouden Breughel. Zoo rent er ook een roode ruiter uit dezelfde Breughelschildering op de prachtige wilde zwijnenjacht te Dresden, waar de boomen en het heele landschap meejagen [1]).

Maar Rubens is ook de voortzetter van zijn eigen werk, en tusschen 1632 en '35 ontstaan die friesachtige, langgerekte jachtscène's waarvan die te Berlijn de beste lijkt. Zeker, hij heeft aan deze werken maar weinig geschilderd, leerlingen die hij in het schilderen van dieren gespecialiseerd had deden in de uitvoering het groote werk, maar — altijd weer is Peter Paul de ontwerper, de samensteller, de omschrijver van het motief, dat hij niet loslaat tot het einde, — tot hij het in alle variaties heeft uitgespeeld.

Want is ook het friesachtige werk: „Diana's Nymphen door Saters verrast" geen jachttafreel? Links op den voorgrond ligt een doode ree en een hert, rechts een wild zwijn, terwijl honden bijten en blaffen in het handgemeen der bruine boschduivels en der blanke nymphen [2]).

't Is als eene *„glissando"* naar de „Boerendans", de „Ronda", in goed hollandsch de „kruip-door sluip-door", het werk in het Prado zoo nauw verwant aan de „Vlaamsche Kermis" in het Louvre.

In een geonduleerd landschap met een prachtige boomgroep in het midden, ontspant zich een spiraal van figuren. In het hart van die spiraal,

[1]) Een prachtige „Wildschweinjagd" hangt in het zelfde Museum; daar zijn echter de groote figuren der honden en van het everzwijn de hoofdzaak.

[2]) In het Prado 1635—'40.

een weelde van een vlaamsche vrouw: „la divina Elena", want de gelijkenis met Helene Fourment is weer treffend. In de polonaise zijn de vrouwen en deels ook de mannen, landlieden, maar een paar amber-torsen, een paar koppen met loof in de haren en een gevlekte panterhuid, geven aan een paar der mannen het rustieke type, waardoor de eenheid van wezens en grond, de menschen en het woud, de figuren en het landschap opmerkelijk wordt. Een farandole van vlaamsch uitbundig leven. Mythologisch getint is deze dans, die er is als eene op de bruiloft van Italië en Vlaanderen, voltrokken in het statieuze zuidelijke huis met de druivenbeladen pergola in de fond.

In de *„Finale"* van het Rubenswerk hoort dit thuis als de eeuwige getuigenis van die golvende lijn, zwaar van vleesch, aarde en lucht, die alles wat hij schildert aaneenrijgt, alles in elkander doet overgaan zonder andere onderscheiding dan het spel van waarden in vorm en contrast en herhaling in tonen. Een golvende melodische lijn die hij uitviert tot een *„presto"* in de finale.

Van dit *„prestissimo"* is de „Kermis" in het Louvre als de bekkenslag. Inderdaad, gevoelige zielen schrikken in hunne zielige gevoelens meestal hevig van de knetterende ontmoeting der koperen deksels, en wat kwaad is er niet gezegd van de „Kermesse" die als een wonderwerk in 10 uren door Rubens geschilderd zou zijn. Ook hier zeggen wij weder — waarom niet? „Le lit de la peinture" voor deze schildering hadden weder anderen gespreid, natuurlijk naar zijne teekening — en in 10 uren gaf hij deze begeesterde impro-

visatie kleur en wierp zoo deze „bestialité dans toute sa candeur" op het doek.

Nu hangt 't van uw opvoeding en uw temperament af, of u bij de beschouwing van dit werk van den ouden kunstenaar den nadruk wil leggen op de „bestialité", of op de „candeur".

Zonder twijfel, de voorstelling is die, van wat men in duidelijk nederlandsch noemt een „beestebende." Maar de vlaamsche kermis was, en is, niet anders.

— De Kardinaal-Infant schreef er een brief over aan zijnen koninklijken broeder in Augustus 1639, „.....ieder eet en drinkt tot volslagen dronkenschap, want dat is het verplichte einde van de feesten van dat land. 't Is zeker dat de menschen op dat oogenblik als beesten leven....." Jawel, jawel, Kardinaal, maar als nu uw broeder, de moroze stiekemerd die Philips IV, met alle respecten, toch wel een beetje is, nu ééns in het jaar vlaamsche kermis had gehouden, en zich voor de rest als een gezonde veldarbeider had gedragen..... Laten wij niet verder gaan, maar opmerken dat Rubens in dit werk de gulle en vrije verteller is van wat de Brouwer's en de van Ostade's, de Teniersen en de Steen's tot verhaaltjes zullen uitspinnen..... die niemand ergeren.

Maar er is ook in deze schildering iets anders, iets veel belangrijkers dan het onderwerp, — er is de schilderlijke uitvoering van het gegeven en het karakter van die uitvoering is aan dat gegeven bijna tegenovergesteld. Zij is luchtig-licht, zwierig-elegant, geestig verfijnd en Emile Michel zegt terecht dat de wondere kunst zijner penseel-

voering, speelsch met overleg, met stevige lichten en doorschijnende schaduwen, geeft aan „cette bacchanale rustique l'aspect d'un grand bouquet de fleurs des champs, à la fois très diapré et très harmonieux". [1])

Dat de meester der 18e eeuwsche harmonieën en eleganties, de verfijnd-spiritueele Watteau, er de kleuren-bedwelming van onderging, zóó, dat hij fragment na fragment er van copieerde, spreekt meer voor de „Kermis" dan heele seriën van academische- en moralistische bedillingen.

Heeft dáár op zijn heerlijkheid „Steen", het land hem te pakken, men kan moeilijk zeggen dat Rubens, tusschen Mechelen en Vilvorde, verboerscht.

Zijn laatste brieven aan Peiresc gaan over gegraveerde steenen en over de perspectief van Euclides, over een copie naar een oude Romeinsche schildering die in zijn jeugd was opgegraven en over „Roma Sotterranea", een dik boek dat hij juist heeft ontvangen, en hij vraagt inlichtingen over medailles uit den tijd der Antonini.

De Kardinaal-Infant, die te weinig begrip van kunst en te veel gevoel had voor de jacht, zond liever vlaamsche honden en friesche paarden naar Madrid dan schilderijen. Maar Rubens was immers nog veel meer en heel wat anders dan een schilder, — zoo'n man hoort aan 't hof en Rubens moet zich op 13 Juni 1636 inzweren te Brussel in de functie van hofschilder ook bij den opvolger der Aartshertogen.

[1]) Emile Michel: Rubens, sa vie, son oeuvre, et son temps.

Philips IV had reeds vroeger door Rubens de maten doen opmeten van de paneelen in het jachtpaviljoen Torre de la Parada, vlak bij zijn residentie Buen Retiro. Wij hebben reeds gezegd dat uit de Metamorphosen van Ovidius de stof getrokken zou worden voor de decoratieve doeken die de acht zalen op den beganen grond en de 12 vertrekken op de verdieping zullen versieren — en héél gauw — want Philips houdt niet van wachten. Hij wist trouwens van vroeger met welke vaart Rubens werkte, — en hoewel tien Antwerpsche schilders hem helpen vindt de Spaansche Koning dat 't langzaam gaat en dat ze daar in Vlaanderen „te flegmatisch..... en veel minder voortvarend zijn dan de Sr. Velasquez." Maar toch gaat 11 Maart 1638 een adjudant van Ferdinand, van behoorlijke paspoorten voorzien, door Frankrijk met een convooi schilderijen naar Madrid waar hij eind April aankomt.

Ter plaatse, maakten de werken, grootendeels door anderen uitgevoerd naar de sommaire maar brutale schetsen van den meester, weer grooten indruk op den koning en zijn mannen die na opwindende jacht wel 't een en ander verdragen konden, er is nooit een schilder geweest die dat alles beter en precieser wist dan Rubens.

En weer gaan, einde Juni 10.000 florijnen naar Antwerpen, want Philips wenscht 18 nieuwe doeken te ontvangen ter voltooiing van zijn jachtslotdecoratie. Het oordeel van Paris, Calisto, en de drie Gratiën behooren tot de blonde pracht die wordt ingescheept....., niet de minste timiditeit, geen spoor van vermoeienis.....

'n Kardinaal is de tusschenpersoon voor Madrid, 'n schilder, Joost Sustermans is het voor de „Conseguenza della guerra" naar den hertog van Toscana, 'n schilder te Londen Georges Geldrop is de duitsche intermediaire voor een werk dat Rubens, in rust en met voorkeur wilde maken. Want een zijner allerlaatste werken zal bestemd zijn voor Keulen waar hij de eerste jaren van zijn leven sleet.

Het martelaarschap van Petrus is dit werk. De bankier Everard Jabach, die het bestelde, stierf vóór de aflevering er van. Maar in Keulen zou 't toch komen te hangen in de Pieterskerk waar Delacroix het bewonderend beschouwde op de eereplaats van het hoogaltaar, waar het in 1642 werd ingebouwd.

Hij kan aardsch zijn, — maar wij zagen het vaak, hij is het zonder grondlucht. Is hij kerksch, — dan riekt 't niet naar de „sacristie." Hij kleurt het aardsche met een strijklicht uit den hooge. Maar met de hand aan den ploeg kan hij bidden en in het rijk der wolken, in de bovenaardsche aureolenwereld is hij niet de beate beschouwer, maar de handelende heroïcus.

Zijn beide werelden, de beide hemisferen van het Al, de wereld van de aardkluiten en die van de wolkenbanken, blijft Rubens trouw tot het einde, en in de „*Finale*" voert hij zijn dramatische kracht in zijn religieuse schilderingen tot een uiterst „fortissimo" op.

Eigenlijk is Rubens alléén in die *kerkelijke werken wezenlijk dramatisch.* De „coup de lance" vlamt nog eens op voor het hoogaltaar der Capu-

cijnenkerk te Antwerpen. In Praag bevindt zich de „Marteldood van St. Thomas". In eęn hoek van de schilderij wordt de held met dolk- en lansstooten afgemaakt. Wilde kerels werpen steenen, — maar als een bloemenregel tusschen de kinderen uit een andere wereld, tusschen kruis en afgodsbeeld dwarrelt 'n jubel neder.....

En zij gaan ons nog eens voorbij die feestelijke tragedieën van den heldhaftigen mensch tusschen stof en geest, tusschen goed en kwaad. Wij zien nog eens pestlijders de handen strekken naar St. Rochus [1]) — of den hond springen naar St. Livinius' uitgerukte tong [2]). Gruwelijk en hevig, — een drastische taal luide gesproken voor krachtige zielen, en die taal komt den ouden meester, niet verzwakt, maar eer versterkt, over de lippen.

In Madrid hangt in het hospitaal der Vlamingen uit Rubens' laatsten tijd een „marteldood van St. Andreas. Half uiteengerukt op zijn diagonale kruis, hangt daar de geestelijke reus, de navolger van Christus. Woeste beulen grepen hem..... maar onder twee vrouwen is er eene, als eene Magdalena, die erbarming vraagt aan den ruiterofficier. Zij is, met dien hoofdman en met eene Mariafiguurachtige vrouw, als de eeuwige figuratie van Golgotha.

In de ruwste gruwzaamheid mengt zich de *gratie*, — dit woord genomen in elken zin.

En tusschen dit alles beweegt Rubens zich als de edelman. Het magistrale portret, dat zeker be-

---

[1]) In de kerk te Aalst.
[2]) Museum te Brussel.

hoort tot de 10 schoonste der wereld, hield het te Weenen voor altijd vast hoe bij de nadering van het einde de staatsman, de „grand seigneur", zich rechtop hield bij zijn pose voor den schilder.

Dit zelfportret in het Staatsmuseum is de grootsche beeltenis van den vorstelijken Vlaming, die door het rijke leven gevormd was tot den grooten volledigen mensch in den zin der Renaissance en voor deze beeltenis van den snel verouderden meester in de dracht van de edelen van zijn tijd, met de onthandschoende jichtige linkerhand op het gevest van den door Karel I geschonken degen [1]), worden wij het beter dan waar ook gewaar, dat deze man héél groot was in veel meer dingen dan in de menigvuldige kundigheden, waarvan een geleerd tijdgenoot verklaarde dat die van het schilderen nog de minste was. — Voor dit Weensche portret komt de mannenfiguur op ons af als een *groot karakter*.

Wij kennen ze immers bij honderden, de mansportretten in die dracht, mannen uit die wereld. Wijs ons eens zoo'n kop aan onder de aristocraten die van Dijck schilderde met „son goût, sa culture facile, son élégance mousquetaire et son talent de couturier" [2]) Wijs er ons eens een aan, zóó edel, zóó hoog en tegelijk zóó menschelijk.

Een teekening voor dit portret in het Louvre heeft het misschien nog directer vastgelegd hoe de ziekte hem besloop, hoe de jicht hem pijnigde.

10 Januari 1640 gaan er berichten naar Madrid

[1]) Ziet dezen degen op de frontispice-teekening.

[2]) Elie Faure, Histoire de l'Art moderne, G. Crès et Cie., Paris.

dat een nieuwe aanval van rheumatiek Rubens hindert bij het uitvoeren der groote werken.

5 April is de toestand zoo verergerd dat de Infant vreest dat Rubens' handen in zoo'n staat zijn geraakt dat hij zijn penseelen niet meer zal kunnen opnemen.

Hij lijdt groote pijnen maar *de geest blijft rechtop*. Hoe rechtop hij bleef, getuigt ook een briefje van uit „Steen" naar Lucas Faydherbe, die in Antwerpen op zijn atelier en zijne verzamelingen moet passen. 't Gaat over een studie van Rubens' eigen hand die met de grootste zorg verpakt en naar „Steen" gebracht moet worden, 't gaat over wijnen uit Provence, hij interesseert zich voor zijn Antwerpschen tuinman en voor de peren van Rosalie. Hij wil ze toegezonden hebben met vijgen en andere aangename dingen.....

Hij dicteert brieven. Karel I wenscht een landschap dat in zijn atelier hangt te bezitten. 't Is niet van Rubens, dat gezicht op het Escuriaal, — 't gaat toch naar Londen met een uitvoerig schrijven van den Heer van „Steen", van Sir Rubens, waarin hij uitvoerig schrijft over zijn verblijf in Spanje en uitweidt over zijn wandelritten van uit Madrid ondernomen, met den jongen Velasquez aan zijn zijde.

Ook stuurt hij brieven naar Italië. B. v. naar den voortreffelijken Vlaamschen beeldhouwer Francois Du Quesnoy [1]), met zóó fijngedraaide

[1]) François Du Quesnoy, in Italië Francesco Fiamingo, werd door Albertus in 1619 naar Italië gezonden om de antieken te bestudeeren. Noord-Nederlanders kennen allicht zijn apostelbeelden in de St. Gudule te Brussel.

lofprijzingen en hartelijke bewijzen van bewonderende achting, dat die brief is als de synthese van de schoonste collegialiteit die ooit in de annalen van een Lucasgilde kon worden opgeteekend.

Niet minder treffend is de laatste brief, die van 9 Mei, aan den reeds genoemden Faydherbe. Hoflijk en zéér vrij in toespelingen op het huwelijk dat hij voor zijn laatste trouwe hulp bemiddeld had, en alles in een levendigen toon, die deze laatst bewaarde brief mogelijk doet samenvallen met een lichte tijdelijke verbetering in zijn toestand, die oogenblikkelijk door Ferdinand aan Philips wordt gesignaleerd.

20 Mei schijnt alles weer verloren, de spaansche schilderingen zijn niet verder gekomen — maar met den klaren sterken geest die hem altijd heeft gekenmerkt, met de trek naar orde en stiptheid die hem nooit verliet, schrijft hij zijn laatsten wil den 27sten Mei 1640.

Wij kunnen er verzekerd zijn dat op zijn doodsbed Rubens' levenskunst zijn stervenskunst werd. Een „ars moriendi" naar het voorbeeld zijner geliefde filosofen en in den breeden grooten Christelijken opgang in God, die zijn heele oeuvre aaneenbindt.

Men schrijft naar Londen het gerucht: „Rubens se meurt" als het eigenlijk al is: „Rubens est mort." Dat was 's middags 30 Mei .Tegen den avond bracht men den gestorven meester naar de kerk van St. Jacob, om provisorisch te worden bijgezet in de grafkelder van de familie Fourment. Het staat als volgt in het register van de

kerk: „Junius Anno 1640. Den 2 is geweest het choorlijck van men Heer Petro Paulo Ruebens begraeven in Sr. Fermentes Kelder".

Op dien tweeden Juni heeft de plechtige uitvaart plaats. Ridder Rubens die in zijn leven en werken het feestelijke steeds breed had uitgemeten, werd uitgedragen met de zwierige waardigheid, waarvan hij in het openbare leven steeds den prijs had gekend.

60 Kaarsen en flambouwen met satijnen kruisen versierd rondom de hooge katafalk, de sleepende zware rouwdraperieën met des Ridders wapen en zes degens met omfloerste gevesten.... waaiers en handschoenen, wambuizen en mantels voor de bedienden en de genoodigden, het volle klokkenspel van den beiaard..... de „Miserere" en het „Dies Irae"..... en in de geïncrusteerde kist:

„The king lying in State."

De Vorst der schilders, meer nog dan de schilder der vorsten op het praalbed.

Geboren voor een land met de denkbaarst gunstigste ligging om alle stroomingen op te vangen die sinds eeuwen het westen doorkruisten, op het beste moment in den loop der tijden, werd hij van dat land de koning, de vorstelijke vorst. Hij werd van zijn volk de vertegenwoordiger voor altijd, zooals nooit een schilder het geweest was of zijn zou.

Rubens is niet alleen het hoofd van de barokschilderschool — *hij is de school zelf.*

Zoon van een hoog ambtenaar, neemt hij direct, „hoffähig" in alle landen van Europa met zijn reizen en zijn acht talen, met zijn twee prachtige huwelijken, met den zwaai van zijn welsprekendheid en den zwier van zijn schilderachtige arabesken, (die refleksen zijn van hetzelfde), door zijn omgang, nobel, hartelijk en vriendelijk — een plaats in, zooals nooit een schilder heeft ingenomen. Met niets gewelddadigs, met niets hards, scherps of bitters. Nooit heeft hij een deur ingetrapt — omdat alle deuren in Europa in zijn tijd zich openden als hij den vorstelijken voet zette op de mat. Hij had vrijen ingang in al de paleizen van al de landen der westersche beschaving — maar hij was ook koning in een rijk waar geen grooten der aarde hem konden volgen. Een rijk waarvan de drempel niet wordt platgeloopen door ridders van het gulden vlies of van den kouseband. In het rijk der Eonen, het rijk der geesten uit het eeuwig wijze voortgekomen, was hij een Alexander de Groote.

Als een Alexander de Groote had hij als voortschrijdende veroveraar de grenzen van zijn geestesrijk uitgepaald tot de limiet van het menschelijke denken en beelden. Macedoniër, man uit het Noorden, was hij de begrijpende ziener, was hij de geniale samengrijper van het Zuidelijke. Als Alexander het land der Hellenen onderwerpt om daarna den geest van het Grieksche tot diep in Azië te brengen, dan zal Rubens, „de glorie der penseelen zijner eeuwe", bezit nemen van Italië om het Italiaansche op de knoop- en kruispunten van Europa te brengen. Maar ook om het uit te

dragen naar alle uithoeken van het werelddeel.

En als na Alexander zal er geen opvolger zijn die de laatste samenvatting der Renaissance bijeen zal kunnen houden. Verdeeld en versnipperd onder zijn generaals, krijgt ieder voor zich een deel van zijn oeuvre en in elk deel gloeit dan de vonk nog na van dat laaiende vuur, dat zich zelf niet verteerde maar nog heel lang op zeer verschillende en zéér uit elkander gelegen plaatsen warmte en licht ontstak.

Het rijk der portretten gaat naar van Dijck en Cornelis de Vos, en zelfs naar Engelschen als Kneller en Lely [1]), om van lateren niet te spreken; dat der groote naaktfiguren naar Jacob Jordaens en Jan Lijs [2]). In het land der historiën voeren Caspar de Crayer, Abraham Diepenbeek, Erasmus Quellijn en Cornelis Schut den schepter. In de dreven van het landschap regeeren Wildens, van Uden en Huysman. Het gebied van het genre wordt in Vlaanderen niet meer met kracht maar dan toch met kunde, bestuurd door David Teniers. Terwijl het terrein der dieren en jachten onder Frans Snijders en Jan Fijt, door Paul en Simon

---

[1]) Godfried Kneller, duitscher, die vrijwel engelschman was geworden, hofschilder van Karel II.

Sir Peter Lely, kwam uit Westphalen en heette eigenlijk Pieter van der Faes, ook hofschilder van Karel II van Engeland. Hij vormde zich te Haarlem als leerling van Pieter Grebber. Hij stierf in 1680 even nadat Kneller in Engeland kwam en hem overschaduwde.

[2]) Jan Lijs, werd te Hoorn geboren (of in Oldenburg?), stierf in 1629 te Venetië; zijn prachtig schilderijtje, de drie Gratiën, Uffizi Florence, stond lang op Jordaens' naam.

de Vos en door de beide Weenix'sen wordt verdeeld. Van den grooten universeelen geest van den schepper van een cosmos in het schilderachtige, zijn zij allen de in het luchtruim geslingerde meteoren, die hun vaart danken aan de krachten van den vulkanischen meester.

Zijn resten liggen in de kapel, die zijn erven bouwden aan de St. Jacobskerk, tusschen Frans Rubens, het tweede Kind van Helene Fourment, en den vader van den laatsten Rubens, Alexander Jozef, † in 1752, en leden van de familie van Parijs, die aan Rubens verwant waren. En met een grafschrift in den muur wordt Albert, de oudste zoon van Peter Paul Rubens die in 1657 stierf, herdacht. En boven het altaar herdenkt, naar den uitdrukkelijken wil van den schilder, een werk van zijn hand den meester zelf. Hier groepeerde hij voor het laatst nog eens om het Christuskind en zijne Moeder alles wat hij in de verschijning der menschen had bewonderd, van de rozige schoonheid van jonge kinderen tot het kernachtige karakter van den grijsaard. Hij spreekt nog eens van de schoonheid der vrouwen, van de kracht naar het lichaam en den geest van den strijdbaren man in Sint Joris en Sint Franciscus. Het auto-biografische karakter zijner latere werken is oorzaak, dat de volksgeest zocht naar de modellen voor de prachtige figuren op dit schilderij en dat de legende zich vastzette, dat Rubens zich zelf als Sint Joris, en oók zijne beide vrouwen had afgebeeld op deze „H. Maagd door Heiligen omringd."

Dit schilderij wijst dus uit de verte reeds waar de resten werden neergelegd van den „Heer van

Steen", van den „geheimschrijver des geheimen Raed van Philips den vierden, Koning van Spanje en beide Indiën."

Maar in de Musea der wereld hangt het werk van den schilder.

Zeker, er waren er die hun grond dieper uitgroeven, — maar die met een wijdscher gebaar breeder hebben gezaaid naar alle winden, waren er niet. De noordelijke stamgenoot Rembrandt heeft het zeldzaamste erts gedolven in de diepe schachten van het Ik.... Zuiderzonen wrongen kristallen los van het zuiverste water van de hoogste gesteenten in de ijlste luchten. Maar niemand heeft als Rubens, met zoo elegante buiging het goud opgeraapt van de blinkende aarde, en het zoo onbaatzuchtig, kwistig gestrooid. Met dat goud bestoof hij zijn wereld en voor hen die zijn gulle grootheid zien, — en die zijn er altijd geweest en zullen er altijd blijven, — is Rubens' goud bestrooide wereld schoon, — schoon om het uit te schreeuwen.

Maar dat alles wat schildert, ieder die schilder is, ook zonder penseelen, hem zoeke en vinden moge in de natuur.

Hij is in de warme stralen van een late namiddag-zon.

Hij is in de witte wolk op 'n blauwe lucht, waar hij den mantel zag van de onbevlekt ten Hemelopgenomene.

Hij is in elken mannetors die arbeidt, in de energie van elke spier.

Hij is in de gevouwen handen en in den blik ten

hemel van de biddende vrouw, maar ook in elk zijden gewaad dat afglijdt van een ivoren schouder.

Hij is in het groen der glanzende aarde, maar ook in den doffen slag van neerslaande aardkluiten, los geslagen door trappelende paardepoten.

In het zware loof van het monumentale geboomte, in de donzige huid der vruchten, en in den ruigen pels der dieren — is hij te vinden.

Maar voor den kunstenaar is hij, Rubens, de mensch, ook te vinden in elke verheugenis om den voorspoed van den confrater, in den gullen glimlach om diens geluk en in den hartelijken handdruk om diens zegepraal.

LIJST DER AFBEELDINGEN

		Blz.
Afb. 1.	Frontispice.	
Afb. 2.	De Moeder van P. P. Rubens	6
Afb. 3.	Rubens en Isabella Brant	10
Afb. 4.	Kruisafname	26
Afb. 5.	Kruisoprichting	30
Afb. 6.	Opwekking van Lazarus	38
Afb. 7.	Verrezen Christus en de rouwmoedige Zondaren	42
Afb. 8.	Michael Ophovius	50
Afb. 9.	Aanbidding der Koningen	58
Afb. 10.	Kruisgang	62
Afb. 11.	Christus aan het Kruis	70
Afb. 12.	Het „groote" Laatste Oordeel	74
Afb. 13.	Amor houdt Venus den spiegel voor	78
Afb. 14.	De Vruchtenguirlande	86
Afb. 15.	Bacchanaal	90
Afb. 16.	„Le Conseguenze della guerra"	94
Afb. 17.	Galerie de Medici	102
Afb. 18.	Maria de Medici gaat te Marseille aan land	106
Afb. 19.	Eros en de Faam toonen Henri IV het portret van Maria de Medici	110
Afb. 20.	Henri IV vertrekt ten oorlog	114
Afb. 21.	Kroning van Maria de Medici	118
Afb. 22.	Zaal in het Huis ten Bosch	122
Afb. 23.	Maria's Hemelvaart	126
Afb. 24.	Nicolaas, tweede kind van Rubens	134
Afb. 25.	Helene Fourment met man en kind in den hof	138
Afb. 26.	Helene Fourment	142
Afb. 27.	Helene Fourment met haar kinderen	150
Afb. 28.	Landschap „de Steen"	154
Afb. 29.	De Tuin der Liefde	158
Afb. 30.	Helene Fourment als Sancta Caecilia	166
Afb. 31.	Het „Pelsken"	170
Afb. 32.	Rubens' zelfportret uit 1638—1640	178
Afb. 33.	De slag der Amazonen	186
Afb. 34.	Maria en het Christuskind	190